CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BELO HORIZONTE – UNI-BH

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO - IED

CURSO DE HISTÓRIA

"ERA UMA VEZ UM HOMEM E O SEU TEMPO": UM INVENTÁRIO DO NORDESTE NAS CANÇÕES DE BELCHIOR (1971-1976)

ANDRÉ LUIZ ROCHA MATTOS CAVIOLA[1]

BELO HORIZONTE

2018

[1] Graduando em História pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH). Lattes: http://lattes.cnpq.br/3644638485790162. E-mail: andrecaviola@live.com

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BELO HORIZONTE – UNI-BH

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO - IED

CURSO DE HISTÓRIA

ANDRÉ LUIZ ROCHA MATTOS CAVIOLA

"ERA UMA VEZ UM HOMEM E O SEU TEMPO": UM INVENTÁRIO DO NORDESTE NAS CANÇÕES DE BELCHIOR (1971-1976)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História Licenciatura, do Centro Universitário de Belo Horizonte como requisito parcial para a formação.

Orientador: Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior[2]

BELO HORIZONTE

2018

[2] Doutor e mestre em História Social da Cultura e especialista em História da Cultura e da Arte (UFMG). Pesquisador do Centro de Pesquisa em Música da Escola de Música/UEMG. Pesquisador e supervisor do Laboratório Multidisciplinar do Instituto de Educação – IED/Uni-BH. Professor no Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH). Lattes: http://lattes.cnpq.br/5721916789388301. E-mail: arcanjo.loque@gmail.com.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho é resultado de uma pesquisa empreendida durante o último ano da graduação em História do Centro Universitário de Belo Horizonte. A ideia começou a surgir durante as primeiras disciplinas realizadas com o meu orientador, Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior. Através da amizade e admiração desenvolvidas nos primeiros períodos de faculdade e das sábias orientações e conversas, a concepção foi ganhando forma até transformar-se em meu objeto de pesquisa. Agradeço, primeiramente, à sua amizade e companheirismo por apoiar minha escolha e orientar-me durante essa jornada.

Também, não posso esquecer dos meus colegas de graduação, que durante as disciplinas e debates empreendidos ofereceram observações preciosas para o desenvolvimento deste. Em especial, ao Lucas Romano, Guilherme Amormino, Igor Silva, Tiago Mozer e Marcos Vinícius. Sou grato, também, aos demais professores do curso: Raul Lanari, Rangel Cercou, Claudio Monteiro, Luís Felipe, Rodrigo Lopes e Marco Antônio, pelas orientações e habilidades demonstradas em toda graduação.

Não posso esquecer também dos amigos de longa data, como João Teófilo, amigo historiador, conterrâneo cearense e companheiro de formação. As conversas, as indicações de leitura e o lazer em sua companhia nas horas oportunas serviram como um alento para o desenvolvimento da escrita. As amizades desenvolvidas no Museu Mineiro e Museu Inimá de Paula, como Pompea Tavares, Alexandre Tavera, Vitor Camarano, Sarah Becker, Alberto Gusmão, Stanley Faustino, Lucas Loureiro, Helena de Oliveira, Florença Taranto, Marco Antônio e Alexandre Rodrigues. Por diversas vezes desviei o foco das conversas e do trabalho, disparando a falar sobre música, história e o que pretendia fazer. A partir da sensibilidade artística, souberam desvelar caminhos que só os artistas conhecem.

Outros amigos, esses mais distantes, mas não menos importantes, amizades que deixei em Sobral, onde jaz meu coração, mas que guardo no peito e na parede da memória, como Mariana Lira, Ângela Lira, Leandro Nogueira, Emerson Mendes, Allysson Lima, Miúcha Paiva e Samuel Linhares. Estes nunca

me deixaram esquecer dos melhores anos vividos em solo cearense e da minha iniciação na música.

Ao Tiago Marques e Ricardo Narciso, ex-companheiros de banda, mas, eternos amigos. Antes mesmo de entrar na graduação, foram responsáveis por compartilhar grandes conquistas e aprendizados nessa empreitada, fazendo com que, direta ou indiretamente, continuasse aceso o desejo de manter-me na música, mesmo após largar a aventura musical e dar início aos meus estudos no campo da história.

A Caroline Moreira e sua família, que dentre tantas idas e vindas, sempre esteve presente com seu carisma e atitude proativa. As diversas oportunidades proporcionadas quando mais precisei de ajuda e me senti só, além da apurada sensibilidade em entender meus diversos momentos de crises.

Dedico esse estudo, em especial, ao meu pai, responsável por incentivar o meu gosto pela leitura, pelo estudo e pela música; a minha mãe, mulher guerreira e de personalidade forte, que sempre colocou os filhos em primeiro lugar e proporcionou a estrutura necessária nos momentos mais difíceis para que eu continuasse a estudar; ao meu irmão, apesar de muito calado e às vezes distante, sempre demonstrando preocupação e solicitude nas horas oportunas; a minha avó, responsável pela minha acolhida e permanência em terras mineiras; aos meus primos Alexandre Morales, Marcelo Montenegro e Ana Paula, e aos tios, Armando Morales, Estela Morales e Marta Caviola, por serem pessoas por quem demonstro grande admiração, além de me receberem com carinho e conforto nos momentos de lazer e descanso em território paulista.

Como diria Belchior, a todos los estudiantes, aos rapazes latino-americanos, aventureiros, anarquistas, artistas, sem destinos, rebeldes experimentadores, benditos, malditos, renegados, sonhadores e alquimistas.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise historiográfica da produção do músico e compositor cearense Antônio Carlos Belchior, a partir da perspectiva de uma história-problema. Através do entrecruzamento entre as diversas tipologias documentais e a análise dos parâmetros verbo-poéticos e musicais, investiga-se o inventário do Nordeste realizado por Belchior em sua produção musical. Para realização deste trabalho, surge como ponto de partida a construção por parte da mídia e do mercado fonográfico do grupo de cearenses que se mudaram para o Sudeste e ficaram conhecidos como *Pessoal do Ceará*, além da análise de algumas canções do discos *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem*, de 1973, e *Mote e Glosa*, de 1974; perpassando pela construção imagética discursiva realizada por Belchior durante entrevista ao programa *MPB Especial*, da TV Cultura, em comparação com o imaginário já consolidado sobre a região Nordeste e a região Sudeste, discutidos historiograficamente por Durval Muniz de Albuquerque em *A Invenção do Nordeste e Outras Artes;* e demonstrando através da análise do disco *Alucinação*, de 1976, a problemática de seu próprio tempo, como a contracultura nos anos de 1960, os anos de repressão durante a ditadura civil-militar, a emergência de uma nova geração de artistas, a tentativa de uma proposta pós-tropicalista e a articulação entre o regional e o nacional.

Palavras-chave: História e Música; Belchior; Nordeste.

ABSTRACT

This work aims to perform a historiographic analysis of the production of the musician and composer from the state of Ceará, Antônio Carlos Belchior, from the perspective of a problem history. Through the intersection between the various documentary typologies and the analysis of verbo-poetic and musical parameters, the inventory of the Northeast performed by Belchior in his musical production is investigated. In order to carry out this analysis, the starting point is the construction by the media and the music market of the group of Cearenses that moved to the Southeast and became known as Personnel of Ceará, besides the analysis of some songs of the discs *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gaston a Viagem,* in 1973, and *Mote e Glosa*, in 1974; through the imaginary discursive construction carried out by Belchior during an interview with TV Cultura's MPB Special program, in comparison to the already consolidated imaginary about the Northeast region and the Southeast region, discussed historiographically by Durval Muniz de Albuquerque in *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*; and demonstrating through the analysis of the album *Alucinação*, in 1976, and the problematic of his own time, such as the counterculture in the 1960s, the years of repression during the civil-military dictatorship, the emergence of a new generation of artists, the attempt of a post-tropicalist proposal and the articulation between the regional and the national.

Key-Words: History and Music; Belchior; Northeast.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 8

“MEU CORPO, MINHA EMBALAGEM, TODO GASTO NA VIAGEM”:
UMA ESTÉTICA CEARENSE LIGADA À CANÇÃO..... 13

“NORDESTE É UMA FICÇÃO! NORDESTE NUNCA HOUVE”:
ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA..... 33

“SONS, PALAVRAS, SÃO NAVALHAS”:
AS CANÇÕS DE *ALUCINAÇÃO*:..... 48

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 68

REFERÊNCIAS..... 70

INTRODUÇÃO

> [...] É caminhando que se faz o caminho / (Quem dera a juventude a vida inteira) / Eu escolhi a vida como minha namorada / Com quem vou brincar de amor a noite inteira / Vida, eu quero queimar no teu fogo sincero / (Espero que a hora chegue logo) [...]
>
> Antônio Carlos Belchior, *Brincando com a vida.*

Antônio Carlos Belchior (1946-2017) foi um músico e compositor cearense natural da cidade de Sobral. Quando adolescente, saiu de sua cidade para fazer parte do mosteiro dos capuchinhos. Antes de ordenar-se monge, mudou-se para Fortaleza, ingressando no curso de Medicina. Foi na capital cearense, onde sua carreira musical teve início, que conhece Fagner, Ednardo, Fausto Nilo, Rodger Rogério, Cirino e Teti, compartilhando afinidades musicais. Ainda no quarto ano de curso, mudou-se para o Rio de Janeiro, abandonando a graduação. Durante os anos de 1970 e 1980, Belchior gravou 11 discos, ganhou festivais, alcançou reconhecimento nacional, participou de programas de televisão e realizou vários shows e apresentações. Concomitantemente, dedicou-se a outras atividades, como a pintura, o retrato e autorretrato, e o projeto de ilustração do livro *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. No ano de 2007, deu início ao seu afastamento dos amigos e da mídia, junto de sua companheira. O afastamento se estendeu por dez anos, até sua morte. Durante esse período, Belchior percorreu o interior do Rio Grande do Sul e o Uruguai, vindo a falecer na cidade de Santa Cruz do Sul, município do estado rio-grandense (MEDEIROS, 2017; KELMER, 2016).

No meio acadêmico, o músico e compositor cearense, ainda é um objeto de pouco estudo. Após a sua morte, em abril de 2017, surgiram diversos artigos publicados em periódicos, jornais e páginas da internet abordando sua produção musical e trajetória artística. Porém, tais trabalhos não possuem uma proposta historiográfica ou crítica no campo da história, com exceção da biografia *Apenas um rapaz latino-americano*, escrita por Jotabê Medeiros, que estava sendo produzida desde 2015 pela Editora Todavia, lançada em agosto de 2017.

Dessa forma, dentre os trabalhos acadêmicos levantados para este estudo, podemos perceber três tipologias de abordagem. A primeira diz respeito a análise de sua obra relacionada a outros músicos contemporâneos do Ceará, como nos trabalhos de Saraiva (2008), Carlos (2003), Aires (1994), Rogério (2006; 2011), Mendes (2007) e Castro (2007). Os trabalhos de Saraiva, Carlos

e Mendes, desenvolveram-se na linha de pesquisa da análise do discurso; o de Aires, na perspectiva da pesquisa sociológica sobre música popular do Ceará; o de Rogério, dentro da prática da educação estético-musical; o de Castro, dentro da história social.

Tais trabalhos são pertinentes para pensar na construção do que convencionou-se chamar *Pessoal do Ceará*. Termo criado para descrever um grupo de intelectuais atuantes no campo das artes, de maneira geral, com uma origem compartilhada e que deram sequência a suas carreiras no Sudeste.

Outra tipologia percebida no levantamento bibliográfico está presente em Carlos (2003, 2006, 2007) e Ventura (2003), que se dedicam ao estudo da obra musical do cantor e compositor Belchior. Carlos empreende pesquisas no campo da análise do discurso, enquanto Ventura, na área da sociossemiótica. Em suas análises é possível identificar a construção dos espaços imaginários construídos por suas canções: o “Nordeste”, o “Sudeste”, o “Sertão”, o “Litoral”, o “Regional” e o “Nacional”.

A partir da leitura percebeu-se que uma das principais características de Belchior é o investimento interdiscursivo através de suas canções, referenciando em suas composições outros autores e intelectuais. Tais investimentos foram realizados através da linguagem musical ao optar por determinados instrumentos ou gêneros, como, também, através das formas literárias de citação, ao apontar temas ligados ao regionalismo, ao nacionalismo, a uma cultura cosmopolita e ao contexto global.

Por fim, a última tipologia observada, consiste no estudo de Carlos (2014), que realiza uma análise retórico-discursiva no processo de construção identitária de Belchior em diálogo com outras produções musicais de seu tempo, principalmente em relação a Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, também dentro do campo da análise do discurso.

Neste estudo, o que se propôs fazer foi uma análise historiográfica da produção do músico a partir da perspectiva de uma história-problema. Os trabalhos já realizados foram articulados de acordo com a metodologia histórica da análise das diversas tipologias documentais, do contexto de sua produção e do diálogo com a historiografia.

Sobre a importância da pesquisa histórica que tem como objeto a música no âmbito da nova história, Arcanjo afirma:

> A ideia é menos recuar no tempo para reestabelecer uma grande continuidade, mas, buscar genealogicamente as diferentes identidades do biografado, no caso dos músicos, das suas identidades musicais (ARCANJO, 2012, p. 13).

Ao concordarmos com tal perspectiva, é possível concluir que uma história linear, narrativa e biográfica já não é mais justificada no âmbito da nova história. Faz-se necessário realizar o entrecruzamento entre as diversas fontes, sejam elas as canções, entrevistas, capas dos discos ou a crítica presente nos jornais e periódicos específicos, com o material musical propriamente dito. Através da variação da tipologia documental é possível perceber uma relação mais complexa entre música e sociedade (ARCANJO, 2012, p. 12-14).

Napolitano, ao propor bases para o estudo da música e da canção do Brasil, propõe uma dupla articulação: musical e verbal. O historiador deve levar em conta os parâmetros verbo-poéticos e musicais. A separação, segundo o autor, se dá para fins de análise, já que na experiência da canção eles formam uma unidade (NAPOLITANO, 2016, pp. 78-79).

Dessa forma, além dessa dupla articulação, procurou-se relacionar a produção musical às outras tipologias documentais associando-a à temas da historiografia, como a relação entre compositor e mercado, tradição e modernidade e a construção das identidades regionais e nacionais presentes nas canções.

As fontes impressas (entrevistas e críticas) para além de objetos/fontes, foram consideradas como indícios que nos auxiliam a reconstruir e mapear a rede de escuta da qual Belchior fazia parte.

Ao falar sobre redes de escuta, Napolitano afirma que:

> um compositor, ou músico profissional é, em certa medida, um ouvinte, e sua “escuta musical” é fundamental para a sua própria criação musical [...] A inserção de um compositor num determinado espaço público é inseparável da formação de um determinado público musical. A construção da esfera musical (seja popular, folclórica ou erudita) não é uma corrente mecânica de transmissão do produtor para o receptor, passando pelos mecanismos e instituições de difusão musical. As possibilidades e estímulos para a criação e para a escuta formam uma estrutura complexa, contraditória, e com as diversas partes interagindo entre si (NAPOLITANO, 2016, p. 82).

Ao investigar e mapear essa rede na qual Belchior se integrava, foi possível descortinar hipóteses e possibilidades para a própria ambivalência presente em sua produção no que diz respeito às representações contidas em sua obra.

No primeiro capítulo deste estudo, tentou-se avançar a partir do que já foi produzido nos trabalhos anteriores sobre os cearenses que se mudaram para o Sudeste ingressando no mercado fonográfico nos anos 1970. O eixo central é elaborado a partir da investigação sobre a criação da expressão *Pessoal do Ceará,* como consequência de um disco lançado em São Paulo, além das aproximações e distanciamentos entre os músicos, como forma de identificá-los, ou não, como grupo. Foi realizada uma análise do próprio cenário fonográfico brasileiro, a trajetória dos artistas cearenses e os lançamentos dos discos, *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem,* de 1973, e *Mote e Glosa*, de 1974.

A partir do diálogo com a obra *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, de Albuquerque, e da análise da entrevista do compositor ao programa *MPB Especial*, da TV Cultura, procurou-se identificar empiricamente o inventário realizado por Belchior sobre o Nordeste, no segundo capítulo, a partir das aproximações, distanciamentos e rupturas em relação às duas leituras apontadas pelo o autor em seu livro, a *Regional Tradicionalista* e a *Esquerda Revolucionária.* A articulação entre o passado e o futuro realizada em seu presente, ou seja, o seu tempo histórico, a partir dos conceitos de campo de experiência e horizonte de expectativa de Koselleck, também foi tema deste capítulo.

Na terceira parte, a partir da análise do disco *Alucinação*, tentou-se demonstrar como em uma mesma canção reverberam elementos retóricos que expressam a interação entre diferentes temporalidades em um dado contexto histórico. Essa rede de significados se expressa no diálogo entre diferentes canções produzidas em períodos diversos, mas que mantém construções discursivas semelhantes. A escolha do disco foi pautada na crença de que este trabalho representa uma polifonia sonora de toda a sua obra. Sonoridades, temáticas, formas de pensar e fazer músicas experimentadas e executadas nesse disco se estenderam no restante de sua produção. Ao retomar os fios

condutores que nortearam a escrita dos primeiros capítulos, foi possível observar as questões históricas latentes no contexto que mantém como catalizadoras das temáticas apresentadas anteriormente.

Portanto, o que se dá a seguir, é a tentativa de lançar novos olhares sobre o músico e compositor cearense, e pensar de maneira crítica a sua produção e o seu lugar dentro do mercado fonográfico brasileiro, a partir da metodologia histórica de pesquisa e do trato com as diversas fontes disponíveis ao trabalho do historiador.

MEU CORPO, MINHA EMBALAGEM, TODO GASTO NA VIAGEM: UMA ESTÉTICA CEARENSE LIGADA À CANÇÃO

> Pois o que pesa no Norte, pela lei da gravidade / Disse Newton já sabia: cai no Sul grande cidade / São Paulo violento, corre o Rio que me engana / Copacabana, Zona Norte e os cabarés da Lapa onde eu morei.
>
> - Antônio Carlos Belchior, *Fotografia 3x4.*

Após a efervescência cultural dos anos 1960 no eixo Rio e São Paulo e com a consolidação de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros, a música popular brasileira, no âmbito da indústria fonográfica, adquire uma nova característica, a dos regionalismos musicais. A passagem dessa década é caracterizada pela diversidade da produção musical, identificada na formação de alguns coletivos de artistas. Esses grupos desenvolveram formas específicas de produzir a canção popular, sendo incorporados paulatinamente pelo mercado que se encontrava em transformação (HERMETO, 2012, p.125; SEVERIANO, 2013, p.420).

Até então, os grandes disseminadores e financiadores no que tange à popularização dos ritmos e artistas envolvidos, foram os festivais musicais entre os anos de 1965 e 1972. Foram responsáveis, também, pela própria construção do gênero MPB[3]. Segundo Napolitano, a sigla surgiu por volta de 1965 “grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que ao mesmo tempo, pudesse sintetizar ‘toda’ tradição musical popular brasileira” (NAPOLITANO, 2016, pp. 63-64).

Com o recrudescimento da repressão a partir da instituição do AI-5, o exílio de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Paris 68, o mercado vivia uma reestruturação, em grande parte, motivada pela perseguição aos mais criativos e valorizados, como também relacionada à sua segmentação, que hierarquizava os artistas de acordo com o tipo de produto musical oferecido ao grande público (Id. Ibidem, pp. 69-70).

[3] Sobre a construção do gênero MPB como instituição ver *A síncope das ideias e a questão da identidade na música popular brasileira*, de Marcos Napolitano; *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, de Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman.

Podem ser citados como exemplo desses novos grupos surgidos a partir da virada da década de 1960 para a de 1970 o Movimento Artístico Universitário (MAU), com Gonzaguinha, Ivan Lins e Aldir Blanc entre os seus principais integrantes; o Clube da Esquina, com Milton Nascimento, Toninho Horta, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos, Beto Guedes, Lô Borges, Márcio Borges, Fernando Brant, dentre outros; os Novos Baianos, representado nas figuras de Pepeu Gomes, Morares Moreira e Baby Consuelo (conhecida atualmente como Baby do Brasil); os nordestinos como Fagner, Ednardo e Belchior, recebendo a alcunha de Pessoal do Ceará; os "Malditos", com integrantes no Rio de Janeiro e em São Paulo; as "Frenéticas", sob a produção musical de Nelson Motta; além da introdução da soul music no Brasil (HERMETO, 2012, pp. 126-129).

Artistas oriundos de diferentes tradições musicais começaram a ganhar espaço no cenário musical em questão. Uma diversidade de gêneros, ritmos, timbres e temas foram inseridos dentro da produção da canção brasileira. Gêneros já consolidados como o samba, a bossa nova e o movimento tropicalista encontravam-se em declínio e vários desses artistas procuravam dentro de suas propostas musicais ditar novas perspectivas para a música brasileira, misturando ritmos ligados a uma estética regional a outros estilos e gêneros já consolidados no mercado nacional e internacional.

Para entender um pouco dessa dinâmica, é necessário tratar as próprias tradições musicais brasileiras[4], como tradições inventadas. Para as reflexões sobre esse assunto, é indispensável recorrer à problemática do conceito a partir do que Hobsbawm chama de "invenção das tradições", que está relacionado a

> um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 1984, p.9).

A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que a consolidação das tradições musicais, seja de cunho regionalista ou nacionalista, ocorreu pela penetração de novos gêneros estrangeiros – bolero, rumba, o chá-chá-chá e cool jazz – via rádio nos anos 1930 que, nesse momento, era um veículo de

[4] A partir desse momento, terá como foco do texto às tradições musicais ligadas ao Nordeste, por dialogar com os artistas que serão analisados em sequência.

comunicação nacional e em processo de expansão, principalmente entre as classes populares urbanas (NAPOLITANO, 2016, p. 56).

A tensão existente foi pauta de debates entre os folcloristas, que acreditavam que a tradição musical brasileira estava presente nos ritmos “nacionais” – como o samba do morro – ou “regionais” – como o baião – que não sofreram influências de ritmos internacionais, e entre os que defendiam as misturas desses ritmos, normalmente ligados ao rádio e as chanchadas cinematográficas (NAPOLITANO, 2016, pp. 56-58).

Os Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, ocuparam lugar de destaque no contexto político, principalmente na América do Sul, para onde exportaram a sua cultura sistematicamente como forma de impedir a influência soviética no continente. O alinhamento com Washington por parte de Vargas que condicionou o envio de tropas brasileiras para lutar na guerra e a instalação de bases militares norte americanas na costa brasileira, a exportação e exploração da imagem de Carmem Miranda como um símbolo cultural brasileiro, as incursões de Villa Lobos em território americano e a barganha nacionalista em troca de investimentos norte-americanos para o desenvolvimento industrial brasileiro podem ser apontados como exemplos.

Sobre esse assunto, Napolitano afirma que,

> A folclorização das representações do povo brasileiro era um processo em curso desde o Estado Novo (1937-1945) e funcionava como uma estratégia cultural e ideológica na manipulação da identidade “nacional-popular” e, consequentemente, como legitimação dos canais de expressão dos grupos populares na arena político-cultural como um todo, arena esta controlada pelas elites. Na medida em que se afirmava o nacional-populismo como forma de articular as elites e as classes populares, a folclorização do conceito de povo se afirmava como uma das formas de negar as tensões sociais que acompanhavam o processo de modernização capitalista e se contrapor ao temor da perda de identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior. (Id. Ibidem, pp. 58-59).

Nesse sentido, as tradições musicais do Nordeste foram associadas aos ritmos do xote, frevo, maracatu, embolada, repente, baião e xaxado, relacionando a uma construção musical de cunho regionalista. Já os ritmos consolidados no Sudeste, como o samba e a bossa nova, devido a sua maior projeção no cenário musical, foram construídos como tradições musicais nacionais. No caso específico da tropicália, pelo fato de ter como proposta ser o

“produto-síntese de todas essas influências revolucionárias a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal” (SEVERIANO, 2013, p. 383) ela foi entendida como possuidora de uma estética de ruptura dessa tradição regional e nacional a partir da busca pelo universal, apesar de todas essas formas musicais constituírem-se maneiras de pensar a nação.

A divisão entre regional e nacional, trata-se de uma construção empreendida por toda uma literatura destinada ao estudo da música brasileira por musicólogos, historiadores, jornalistas, dentre outros, inseridos em um contexto de formação nacional iniciado, principalmente, nas discussões entre os diversos modernismos existentes pelo país a partir dos anos 1930 e o governo Vargas.

Porém, no contexto de produção da década de 1970, Napolitano afirma que existia a tentativa de manter a MPB como uma música “culta”, aberta a várias tendências; outros, por sua vez, defendiam o seu *mainstream* (samba – bossa-nova – música de festival) contra as misturas apontadas por descaracterizar o gênero; nesse campo de disputa, ainda havia um terceiro grupo, que em contraposição à ortodoxia do primeiro,

> se consolidou numa linha musical-comportamental francamente marcada pelo pop-rock, com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 68 (NAPOLITANO, 2016, p. 71).

Pode-se apontar ainda a permanência de uma tendência romântica, como no caso de Roberto Carlos e do Brega; também, para a permanência do Samba, mais ligado nesse momento às escolas de samba, ao “samba do morro” e ao “samba canção” (Id. Ibidem, p. 71).

Foi nesse período de reestruturação do mercado fonográfico brasileiro que as maiores coletividades de artistas emigraram do Nordeste, oferecendo importante contribuição para a formação da cena musical dos anos 1970. Sobre essa cena, Severiano afirma que

> (...) de Pernambuco vieram Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Naná Vasconcelos e o Quinteto Violado; da Paraíba, Zé Ramalho, Elba Ramalho e Vital Farias; de Alagoas, Djavan; enquanto do Ceará chegava um maior contingente: Fagner, Belchior, Ednardo, Rodger, Tetty, Cirino, Fausto Nilo, Petrúcio Maia e, mais tarde, a cantora Amelinha (SEVERIANO, 2013, p.422).

O estudo em questão tem como foco central artistas cearenses, grupo ao qual Belchior pertencia. Esse conjunto de artistas recém-chegados ao sudeste – seja no Rio de Janeiro ou em São Paulo – começou a ser chamado de *Pessoal do Ceará*, por produzirem “músicas, canções, poemas, entre outros, partindo de lugares e referências estéticas comuns a todos eles e que implementaram concomitantemente um projeto de inserção nacional de suas obras” (ROGÉRIO, 2006, p.17).

Entre esses artistas “não havia a ideia de movimento, mas o senso de oportunidade passou encilhado e o pessoal do Ceará não hesitou em montá-lo” (MEDEIROS, 2017, p.67). Portanto, esse projeto de inserção nacional, como afirma Rogério, pode ser caracterizado pela iniciativa da migração de seus sujeitos para o Sudeste, na tentativa de inserção no mercado musical nacional através de parcerias estabelecidas, no posicionamento na mídia e repercussão de suas obras. Ao contrário de algo racional, meticulosamente pensado e colocado em prática por esses artistas, ele desenvolveu-se através da experiência em terras distantes, nas diversas tentativas e aproximações com outros músicos e compositores.

Segundo Medeiros, o termo *Pessoal do Ceará* foi cunhado em São Paulo pelo jornalista Júlio Lerner ao se referir à Rodger, Téti e Ednardo. O autor afirma que

> parece que foi uma “muleta” do repórter quando tentou lembrar o nome de todos e esqueceu. Aí, generalizou para pessoal do Ceará. Os nomes abrigados sob esse guarda-chuva incluíam ainda, naquela ocasião, Ricardo Bezerra, Augusto Pontes, Petrúcio Maia e Amelinha. (Id. Ibidem, p. 68).

Apesar do esforço do texto memorialístico para explicar o surgimento do grupo, seus argumentos não bastam para pensar a complexidade do tema que envolve historiograficamente diversas questões latentes daquele contexto. A explicação de um equívoco por parte de um jornalista não é suficiente para responder como esse grupo foi construído pelas características musicais atribuídas a eles.

Porém, foi através do lançamento do disco *Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto Na Viagem*, lançado em 1973 pela gravadora Continental, que recebeu como subtítulo *Pessoal do Ceará*, que o termo foi

incorporado e popularizou-se para designar o que seria uma ideia de movimento cearense ligado à música.

Sobre o disco, Medeiros afirma que o seu lançamento projetou

> uma cena musical e obrigou a MPB a abrir alas para um novo tipo de abordagem: *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem,* LP que é chamado comumente de o *Sgt. Pepper's* cearense. [...] A influência do disco *Meu corpo, minha embalagem*... é tremenda: lançou as bases de um novo tipo de abordagem de composição e intepretação. Canções como "Susto", de Rodger Rogério, uniam experimentalismo orquestral com psicodelia sertaneja, um espanto de ousadia. (MEDEIROS, 2017, pp. 68-69).

Rogério, por sua vez, aponta que

> no disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem* que recebeu sub-título *Pessoal do Ceará* encontramos uma miscelânea de ritmos e temas que traduz esse "transbordamento cultural" através do maracatu, do rock e da toada. As poesias descrevem diversos cenários: do litoral ao sertão, passando pela região urbana e nelas encontramos o amor, a filosofia, a crítica aos meios de comunicação e à política (ROGÉRIO, 2006, p.79).

O termo cunhado para designar o grupo de cearenses emigrados para o Sudeste, não se restringiu apenas à cena musical produzida nos anos 1970, se tentarmos recuperar de maneira genealógica a relação desses sujeitos ainda em solo cearense. O grupo dos que seriam identificados mais tarde como *Pessoal do Ceará* se mostrou muito mais complexo e amplo do que o movimento musical que despontou no Sudeste com o lançamento do disco em questão. Dizia respeito a um grupo de artistas e intelectuais que se encontravam no Ceará muito antes da sua vinda para os Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo que

> pensavam, criavam, recriavam todas as questões que inquietavam o país. Esse grupo ficou conhecido como *Pessoal do Ceará*. Entre seus integrantes existiam filósofos, físicos, químicos, arquitetos, músicos, poetas, cantores, atores, enfim: um grupo de formação eclética, mas com alguns traços formativos comuns (ROGÉRIO, 2006, p.15).

A inserção de Belchior no que foi denominado de *Pessoal do Ceará* dá-se por algumas afinidades estéticas e musicais, além da questão geográfica, como veremos adiante na análise de algumas canções, já que nem durante a entrevista ao jornalista Júlio Lerner e no lançamento do disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, que trouxe como subtítulo o termo *Pessoal do Ceará*, Belchior estava presente ou cedeu canções para integrarem o álbum. Segundo Medeiros, "envolvido com a produção de seu disco de estreia, e

também por não gostar de fazer parte de patotas, Belchior não topou participar do álbum, lançado em 1973” (MEDEIROS, 2017, p. 68).

Entretanto, ao contrário do que afirma Medeiros sobre a construção do termo Pessoal do Ceará, é a produção técnica – independente ou em parcerias – que compõe uma sensibilidade comum a esses artistas a partir da estética.

Tentará ser demonstrado nas próximas páginas como essa sensibilidade entre eles ligada às sonoridades, temáticas, origens e a ideia de deslocamento, induziu a construção identitária desses sujeitos através da expressão *Pessoal do Ceará*. Essa ideia está relacionada ao que Rancière chama de *partilha do sensível,* conceito que pode ser entendido como

> o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundem na partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2015, p.15).

Assim sendo, os objetivos desse capítulo são: de que modo a criação da expressão *Pessoal do Ceará*, como consequência do lançamento de um disco em São Paulo, nos auxilia a identificar uma perspectiva construída sobre os compositores? Quais aproximações e distanciamentos presentes permitem pensá-los enquanto grupo?

A resposta a estes questionamentos é fundamental para compreender o lugar de Belchior entre o regionalismo e o nacionalismo na música brasileira além de ponto de partida para elucidar a problemática central deste trabalho, o inventário do Nordeste nas canções de Belchior, e da investigação de como esse grupo foi construído pelas características musicais atribuídas aos seus integrantes.

Ao analisar o disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem,* o primeiro ponto diz respeito à viagem, ao deslocamento necessário e comum no imaginário nordestino, presente no próprio título do disco.

Segundo Albuquerque,

> o Nordeste foi construído como espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que acabaram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do século passado. Ele é também o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao Sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro, para onde iam em busca de empregos, na pujante agricultura comercial, mas, sobretudo, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente. Estes camponeses deixam um espaço em crise econômica, cujas atividades tradicionais não conseguem acompanhar o ritmo de desenvolvimento de produções concorrentes, seja no exterior, seja internamente ao país, uma região com problemas climáticos e de relações socais e de poder que inibam qualquer possibilidade de alteração no *status* social destes camponeses (ALBUQUERQUE, 2011, pp. 171-172).

O espaço da saudade, a partir da ideia de deslocamento, foi construído e reforçado por outras produções culturais ao longo do tempo, como a produção freyriana, o “romance de trinta” e Luiz Gonzaga, por exemplo. Este último, no final da década de 1940, nacionalizou o baião via rádio, consagrando a música nordestina nos meios de comunicação e no mercado de discos do Sudeste (NAPOLITANO, 2016, p. 39).

O disco em questão ao retratar a viagem, a arte contida na capa do disco, as sonoridades nele expressas e as temáticas elencadas, podem ser apontadas como produções que buscam representar essa identidade regional ancorada no deslocamento, por quem está longe a procura de reforçar os próprios laços.

Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem, 1973. Continental.

A capa do disco traz em sua iconografia tecidos rendados e alfinetes responsáveis por auxiliar na tecelagem dos fios. Em termos iconológicos, podemos afirmar que a tradição rendeira no Nordeste, principalmente nos Estados do Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhã, foi inserido no Livro de Registro dos Saberes pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 2009. Foi

ainda, inspiração e tema da canção *Mulher Rendeira*, composta entre 1921 e 1922 e atribuída ao próprio Lampião ou Câmara Cascudo, mas registrada no ECAD sob autoria de Alfredo Ricardo do Nascimento.

A canção ganhou notoriedade na voz de Luiz Gonzaga “ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 175). As semelhanças não dizem respeito apenas à temática da canção e da capa do disco, pois ritmos como o baião e instrumentos como a sanfona e o triângulo fazem parte de ambas produções.

As quatro canções presentes na capa do disco[5], *Ingazeiras* (composição e interpretação de Ednardo), *Terral* (composição e interpretação de Ednardo), *Cavalo Ferro* (composição de Fagner e Ricardo Bezerra; interpretação de Ednardo, Tetty e Rodger) e *Curta Metragem* (composição de Rodger Rogério e Dedé; interpretação de Tetty) carregam em suas letras a articulação entre o local de origem, o percurso e a procura pela sorte em terras distantes, um sentimento comum entre os artistas cearenses.

Ednardo, em suas duas composições (Ingazeiras e Terral), fala de dois espaços distintos, o sertão onde floresce o fruto do ingá, e o litoral de dunas brancas. A primeira canção se inicia com um solo de violão e arranjos de cordas, seguidas por uma percussão transformando-se numa antologia de ritmos como o baião, xote e a tradição orquestral acompanhados por sintetizadores, enquanto a segunda obra mantém um violão que acolhe o acompanhamento de cordas, servindo de base para toda a canção, auxiliada por percussão e instrumentos elétricos.

Na construção literal das canções, ambos os locais são associados ao ideal antimoderno, onde ainda não se experenciou os processos da modernização da virada do século XIX para o XX[6]. Ao mesmo tempo em que esse fato é valorizado por uma preservação da tradição, ele também é utilizado como argumento para a peregrinação ao Sul.

---

[5] O disco possui um total de dez canções, mas apenas quatro foram escolhidas para análise.
[6] Sobre este processo de modernização, ver *História da Vida Privada no Brasil (Volume 3)*, organizado pelos autores Nicolau Sevcenko e Fernando A. Novais.

> Nasci pela Ingazeiras / Criado no ôco do mundo / Meus sonhos descendo ladeiras / Varando cancelas / abrindo porteiras / Sem ter o espanto da morte / Nem do ronco do trovão / O sul, a sorte, a estrada me seduz / É ouro, é pó, é ouro em pó que reluz / É ouro em pó, é ouro em pó / É ouro em pó que reluz / O sul, a sorte, a estrada me seduz (EDNARDO, 1972, *Ingazeiras*)

> Eu venho das dunas brancas / onde eu queria ficar / deitando os olhos cansados / por onde a vida alcançar / Meu céu é pleno de paz / Sem chaminés ou fumaça / No peito enganos mil / Na Terra é pleno abril / No peito enganos mil / Na Terra é pleno abril / Eu tenho a mão que aperreia / Eu tenho o sol e a areia / Sou da américa, sul da América / South América / Eu sou da nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia / Eu sou do Ceará / Aldeia, Aldeota / Estou batendo na porta pra lhe aperriar / Pra lhe aperrear, pra lhe aperrear / Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia / Eu sou do Ceará / A Praia do Futuro, o farol velho e o novo / Os olhos do mar / São os olhos do mar, são os olhos do mar / O velho que apagado, o novo que espantado / O vento a vida espalhou / Luzindo na madrugada, braços, corpos suados / Na praia fazendo amor (EDNARDO, 1972, *Ingazeiras*).

Na canção *Cavalo Ferro* (composição de Fagner e Ricardo Bezerra e interpretação de Ednardo e Tetty), o tema do percurso e do caminho é utilizado como eixo central da composição. Seu título pode ser associado a Rocinante, cavalo de Dom Quixote de La Mancha, que levou o personagem aventureiro de Cervantes a viver suas peripécias num mundo em intensa transformação. Dom Quixote cria o seu próprio universo ao se lançar em aventuras, enquanto seu parceiro Sancho Pança destaca-se pela sua postura mais realista. As fantasias e loucuras experimentadas por seu protagonista são contrastadas com a dura realidade vivida.

Mas, no lugar de um cavalo branco, fraco e pequeno, um cavalo de ferro conduz o compositor pelo seu caminho. Pode ser um trem, um ônibus, um carro ou um pau de arara[7]. A experiência é exaltada, deixando em segundo plano o lugar de onde sai e o lugar para onde vai. O Planalto Central é apontado como o divisor entre o bem e o mal, além de palco de decisões que influenciam na construção desses tipos ideais, sem saber direito onde se situam, acima (Nordeste) ou abaixo (Sudeste) do Planalto.

O Planalto Central, após a construção de Brasília por Juscelino Kubitscheck no final dos anos 1950, tornou-se o símbolo do desenvolvimento nacional, fazendo parte do ambicioso plano de trinta metas divididas entre os

[7] Nome dado a um transporte irregular que ainda é utilizado no Nordeste. Consiste na adaptação de um caminhão ou caminhonete para o transporte de passageiros.

setores de energia, transporte, alimentação, indústria de base e educação. A construção de Brasília, meta incorporada apenas durante as campanhas eleitorais, era considerada por Juscelino como o grande ponto de integração nacional ou, ainda, a meta-síntese de sua administração (MOREIRA, 2003, p. 159).

Percebe-se na canção a presença de instrumentos elétricos, metais em um ritmo direto com forte inspiração no gênero *blues*, no *rock* dos Beatles e dos Rolling Stones, na primeira vez que a letra é cantada. Após essa primeira execução, destacam-se a presença de sintetizadores e guitarras contribuindo para uma ambientação através da melodia. Porém, o instrumento de destaque é o violão e a voz de Ednardo em dueto com Tetty, criando assim a ponte para uma terceira execução da letra, realizada através das misturas dos ritmos desenvolvidos pela canção até então.

A mistura de ritmos criada pela escolha e execução dos instrumentos citados acima contribui para a construção de sentidos contida na letra, a de um tempo e lugar em constante transformação e com distintos referenciais.

> Montado num cavalo ferro / Vivi campos verdes me enterro / Em terra trópico-americanas / Trópico-americanas trópico-americanas / E no meio de tudo num lugar ainda mudo / Concreto cego, surdo e cego / Por dentro desse velho mundo / Pulsando num segundo letal / No planalto central / Onde se divide, se divide, se decide / O bem e o mal, mal, mal, mal, mal / Vou mostrar o meu caminho de volta / Pode ser certo, pode ser direto / Caminho certo sem perigo, sem perigo / Sem perigo, sem perigo fatal (FAGNER; BEZERRA, Ricardo, 1972, *Cavalo Ferro*).

Em *Curta Metragem* (composição de Rodger Rogério e Dedé e interpretação de Tetty) a canção retrata uma grande cidade, devido a letra cinematográfica que consegue recriar imageticamente o local. O compositor, assim como o poeta *Charles Baudelaire*, flaina em meio ao novo, à metrópole, em meio as transformações que parecem não cessar independente de sua atitude. As imagens cotidianas percebidas pelo compositor evidenciam as mudanças provocadas pela metrópole em sua sensibilidade, reforçando a ideia de anonimato frente às novas invenções da cidade moderna, como as marquises, ônibus, jornais e táxis. Essa construção está intimamente relacionada ao espanto pelo novo, à falta de referências daquele que se muda e pela dificuldade de identificação com este novo universo.

A canção inicia-se com cordas, metais, e sintetizadores acompanhando a voz de Tetty. Ao aproximar-se do refrão, seu ponto alto, a percussão entra mantendo-se presente até o fim de sua execução. Seu ritmo assemelha-se as canções românticas de rádio, a partir do seu andamento e variações, com exceção da temática trabalhada na letra.

> Em baixo das marquises / Nem tristes, nem felizes / Olhando a chuva cair / Não há nada para ser feito / Está tudo, tudo tão direto / A noite vem chegando / Um ônibus parando / A vida, a vida é mesmo normal / Será que ninguém sabe / Aquilo, aquilo que não cabe / Nas folhas, nas folhas, nas folhas de jornal / Nas folhas, nas folhas, nas folhas de jornal / Primeiro, uma atitude / Segundo, algo que mude / Terceiro, ação, ação de mudar / Porém nada acontece / Um táxi, um táxi aparece / Melhor, bem melhor, melhor se desculpar / Melhor, bem melhor, melhor se desculpar / Melhor, bem melhor, melhor se desculpar (ROGÉRIO, Rodger. DEDÉ, 1972, *Curta Metragem*).

Porém, se as quatro canções citadas tratam da articulação entre o local de origem, o percurso, a busca pela sorte em terras distantes, as transformações inerentes às grandes metrópoles e o espanto e surpresa em relação ao novo, suas linguagens e escolhas musicais apontam para direções diferentes entre si.

Por outro lado, mantém-se presente a influência de ritmos e instrumentos regionais, mas de forma articulada ao que havia de mais novo no rádio, na televisão e no mercado musical, como o rock, o blues e a proposta tropicalista que, segundo Favaretto, procurava

> articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visava interpretar a realidade nacional (FAVARETTO, 1996, p. 22).

Essa articulação, como vista acima, já era uma tendência dentro de um ramo da MPB que defendia a continuidade da proposta tropicalista e o experimentalismo musical. Esses artistas, ao realizar tais práticas alinhavam-se a essa tendência, pois o próprio movimento tropicalista, antes mesmo de se mudarem para o Sudeste, havia sido importante nas suas formações.

O contato desses artistas com a tropicália remonta ao final da década de 1960, quando Piti, compositor, cantor e violonista baiano, inseriu-se entre esses artistas cearenses ainda em Fortaleza. Rogério, que estudou em seu mestrado a formação de um campo e de um *habitus* musical entre os integrantes do que convencionou-se chamar *Pessoal do Ceará* afirma que

> a influência de Piti parece ter transcendido o aspecto violonístico, chegando a inspirar uma postura artística, um comportamento que traduzia a busca desses estudantes-artistas da UFC de algo diferente do que existia no cenário local e com uma inquietude que se aproximava ao movimento *hippie* que trazia a liberdade como a principal bandeira. A desnormatização da vida, a luta contra qualquer coisa que lembrasse a burocratização que foi apropriada pelos militares para exercer um poder abusivo (assunto esse já muito bem explorado na literatura, mas que nunca é demais o registro) fizeram parte do cenário vivido por esses que ficaram conhecidos como *Pessoal do Ceará* (ROGÉRIO, 2006, pp. 46-47).

Até o fim dos anos 1950 e início da década de 1960, a vida artística e intelectual, além de expressiva, era limitada a alguns ciclos restritos. A sua ampliação ocorreu concomitantemente ao próprio processo de modernização ocorrido na sociedade brasileira. Já no final da década, o perfil da intelectualidade brasileira havia se transformado, sendo composto pelos descendentes de imigrantes ou migrantes internos que ascenderam socialmente, constituindo uma nova classe média intelectualizada a partir de uma primeira geração com acesso ao Ensino Superior. O movimento estudantil foi um grande catalizador para esses artistas: era através dessas organizações (em nível nacional ou regional) que seus integrantes resistiam à ditadura (RIDENTI, 2014, pp. 233-237).

Outra questão importante para o resultado do disco foram as escolhas de Walter Silva como produtor e de Hareton Salvanini como arranjador. Walter Silva, antes de produzir o disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem* já havia participado de gravações com Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e com o grupo vocal Os Cariocas; dos shows da série “O fino da bossa”, com Elis Regina, Jair Rodrigues e Jongo Trio; e do 3º Festival Internacional da Canção, em São Paulo, em 1968, quando Caetano Veloso, defendendo a sua composição *É Proibido Proibir* diante de vaias estrondosas, fez o histórico discurso em que acusa o público de não estar “entendendo nada”.[8]

Quanto à Hareton Salvanini, já havia realizado trilhas sonoras para o cinema e para filmes publicitários, além de uma obra musical reconhecida nacional e internacionalmente, chegando a ter o seu LP “Hareton Salvanini – S/P

[8] Informações retiradas a partir de consultas ao site do Instituto Moreira Salles, em acesso realizado em 25/03/2018 ao site: https://ims.com.br/titular-colecao/walter-silva/.

- 73", de 1973, considerado em Tóquio, Japão, como o "Melhor Disco Estrangeiro".[9]

A escolha de Walter Silva e Salvanini para produzir e exercer a função de arranjador, respectivamente, aponta para a proposta de se realizar um trabalho de vanguarda no disco e pela busca de uma visibilidade nacional, pois estes eram sujeitos diretamente ligados ao mercado fonográfico. Além de indicar as pretensões de seus integrantes através do diálogo com diversas influências musicais, tanto regionais, quanto nacionais e internacionais.

Em sua ficha técnica, compõem o disco os seguintes instrumentos: piano, sintetizador, bateria, tumba, flauta, sax, piccolo, oboé, trompa, pistãos, trombones, violino, violas, violoncelos, violões e guitarra. Tais instrumentos estão presentes na música latina, nacional brasileira, regional nordestina, como na música internacional, contribuindo para a ideia de que suas letras reforçam um imaginário já consolidado sobre o Nordeste, enquanto a linguagem musical aponta para uma direção mais cosmopolita e "universal" da música.

Belchior, por sua vez, apesar de não fazer parte do disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, possui afinidades ligadas às temáticas e às sonoridades com o que foi desenvolvido na produção, além da origem compartilhada com seus integrantes.

Sobre o seu disco de estreia, *Mote e Glosa*, lançado em 1974, Medeiros afirma que no antigo Estúdio Sonima - mesmo local de gravação da banda Apokalypsis e do disco *Elis*, de Elis Regina - Belchior e Marcos Vinícius

> passaram semanas ali, afinando as ideias e esboçando o conceito que Belchior buscava. "Ele ficava espantado quando ouvia suas músicas com acordes e dissonâncias que nunca havia imaginado que podiam conter", lembra o maestro, arranjador e produtor Marcos Vinícius Andrade. Para alcançar seu sonho, Belchior se cercou de músicos de estúdio. (...) "A intenção conceitual do disco era encontrar uma modernidade brasileira, não roqueira, amparada na tradição orquestral nacional, mas com acentos de George Martin [arranjador e produtor dos Beatles], sem carregar na nordestinidade empostada e outros decalques. Algo que tivesse a ver com a modernidade das letras de Belchior", assinalou o produtor (MEDEIROS, 2017, p. 57).

[9] Informações retiradas a partir de consultas ao site Dicionário da Música Brasileira, em acesso realizado em 25/03/2018 ao site: http://dicionariompb.com.br/hareton-salvanini/dados-artisticos.

A mesma constatação presente nas canções do disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem* de que a sonoridade expressa nas canções contribui para a construção de um ideal moderno ligado à canção, tornam-se preocupações para o trabalho de Belchior, entretanto, de maneira diferente, como será demonstrado abaixo.

Mote e Glosa, 1974. Chantecler.

A sua capa preza pela simplicidade das formas, com o título e canções em letras garrafais e um fundo todo azul, em diálogo com uma modernidade musical brasileira[10]. Há apenas a fotografia de perfil do compositor, com o violão na mão, ao lado das canções que compõem o disco, sob fundo azul. Diferentemente do disco *Meu Corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, não há referência à tradição nordestina. Belchior é apresentado como um cantador simples, dentro de uma estética de homem do povo, próxima às representações construídas por Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Rui Guerra, respectivamente, nas obras *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, no ano de 1964.

Na canção *Na Hora de Almoço* (composição de Belchior), ganhadora do IV Festival Universitário da Canção Popular, em 1971, Belchior retrata o ambiente familiar de um lar, com a figura patriarcal de um pai que exige a

[10] A modernidade musical brasileira relacionada à simplicidade da canção, do conteúdo e da forma remete aos cantores e compositores da Bossa Nova. Segundo Miriam Hermeto, "a bossa-nova teria sido uma reação não no sentido estratégico, mas no sentido cultural, de criação de um novo gesto de expressão musical. Em contraponto ao uso (e ao abuso) de uma estética do exagero formal nas interpretações e nas narrativas românticas, um grupo de artistas, sob influência do *cool jazz* norte-americano, adotou a postura de uma 'tomada de posição estética' de recolhimento e depuração. Temas cotidiano, melodias e arranjos mais enxutos, canto coloquial e postura com menos afetação engendraram o 'gesto bossa-novista'" (HERMERTO, 2012, p. 111).

presença de todos para compartilhar do almoço em família, destacando também a dificuldade e a miséria que assola a vida de muitos nordestinos.

Essa canção inicia-se com a marcação de uma meia lua fazendo o papel da percussão, com metais ao fundo de construção orquestral que se estende por toda a música e, em seguida, uma bateria é adicionada como acompanhamento à meia lua. Seus arranjos assemelham-se aos do arranjador e produtor musical George Martin, mundialmente famoso pelo trabalho que fez com os *Beatles*, que sintetiza a proposta de Belchior e Marcos Vinícius para o disco.

> No centro da sala, diante da mesa / No fundo do prato, comida e tristeza / A gente se olha, se toca e se cala / E se desentende no instante que fala / Medo, medo, medo, medo, medo / Cada um guarda mais o seu segredo / A sua mão fechada, a sua boca aberta / O seu peito deserta, sua mão parada / Lacrada e selada / E molhada de medo / Pai na cabeceira: É hora do almoço / Minha mãe me chama: É hora do almoço / Minha irmã mais nova, negra cabeleira / Minha avó me reclama: É hora do almoço! / Ei, moço! / E eu inda sou bem moço pra tanta tristeza / Deixemos de coisas, cuidemos da vida / Senão chega a morte ou coisa parecida / E nos arrasta moço sem ter visto a vida / Ou coisa parecida, ou coisa parecida / Ou coisa parecida, aparecida / Ou coisa parecida, ou coisa parecida / Ou coisa parecida, aparecida (BELCHIOR, 1974, *Na Hora do Almoço*).

Tanto Belchior, em *Na Hora do Almoço*, como Ednardo, em *Ingazeiras* e *Terral*, retratam um Nordeste semelhante, antimoderno, separado geograficamente e temporalmente do Sudeste civilizado. Belchior fala das relações centradas na figura do patriarca, que não foram questionadas pela revolução cultural com a emancipação das minorias nos anos 1960. Tal como se a mesa, ao centro da sala, e a família em volta fossem imunes a essas transformações. Enquanto Ednardo identifica-o com o oco do mundo, onde os sonhos são desprovidos de sentido, por isso varrem cancelas e abrem porteiras, forçando-o a sair daquele lugar.

Outras canções como *Senhor Dono da Casa* e *Rodagem*, de Belchior, reafirmam esse imaginário sobre o Nordeste. Na primeira canção, Belchior faz referência ao reisado através da tradição do pedido de abrição de porta, a louvação dos donos da casa e a despedida, manifestação de cunho popular muito presente na região do Cariri, que compreende o sertão entre o Estado do Ceará e da Paraíba (CARLOS, 2007, p. 111). Seu ritmo musical é claramente um baião, com a sanfona, o triângulo e a meia lua acompanhados de uma bateria com alguns instrumentos de sopro ao fundo.

Já em *Rodagem*, Belchior fala do lugar de onde saiu em busca de Luíza. Caracterizado pelo Gibão, roupa de couro típica do vaqueiro nordestino, o sol do sertão, janeiro e a assombração – provavelmente pela chuva que deixou de cair -, porém não é um sertão isolado, mas ciente de outras temporalidades como a Europa, França e Bahia. Em sua linguagem musical estão presentes instrumentos elétricos, em sua grande maioria, uma viola, percussões regionais, flauta regional, além de metais com construções orquestrais.

> Ah! Meu senhor, dono da casa, / acorde, pois o sol quer lhe dizer / que a morte fez metade do caminho, / Abra, que sou seu vizinho, / saia para me responder / Que homens são esses, / Que andam guerreando / De noite e de dia? / Padrinosso, avemaria! / Quantas barcas sobre as águas, / Marcas de mortos no chão, / Quanto sangue derramado / Na palma da minha mão... / Ave Maria, mãe do pessoal, / Juntei as economias / Pra gastar só nos maus dias / E gastar hoje, afinal / Pelo sinal do pão nosso / A cada dia é que eu / me livro dos inimigos, / Assim na terra, como no céu (BELCHIOR, 1974, *Senhor Dono da Casa*).

> No meu gibão medalhado, / O peito desfeito em pó, / Sob o sol do sertão, / Passo poeira, cidade, saudade, / Janeiro e assombração / Nosso sinhô! Que vontade... / Meu Deus, aí! Que légua... / Eh! Mundão... / Me larguei nessa viagem, / Por ser a rodagem pro seu coração / Afine os ouvidos / E os olhos, Luiza, / Que eu venho de longe: / Oropa, França e Bahia / Semana que entra, / No primeiro dia (domingo) / Eu te encontro na feira, Luiza (BELCHIOR, 1974, *Rodagem*).

Cemitério (composição de Belchior), indica um rompimento com a dicotomia entre moderno e antimoderno, civilização e não civilização, entre Nordeste e Sudeste. Nesse disco, a canção em questão é a única a possuir essas características, diferentemente dos seus trabalhos posteriores, iniciados após *Alucinação*, em 1976.

Com forte influência do movimento concretista[11] paulista, Belchior distancia-se de uma visão que coloca ambos espaços (sertão e litoral) em oposição, e afirma que tanto o sertão existe no litoral, como o litoral existe no sertão, que a morte nos faz irmãos, através da alegoria do cemitério que, independente da trajetória durante a vida, na morte somos todos iguais. Nessa

[11] O modernismo no Brasil foi responsável por diversas construções simbólicas de cunho regional e nacional, como veremos no capítulo seguinte, realizando uma série de retratos do Brasil. Já o concretismo, com maior destaque nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro, inseriu-se na produção artística brasileira como forma de enfrentamento aos programas estéticos modernos, que seguiam a tradição de transpor questões nacionais para as artes visuais. Sobre o concretismo no Brasil ver: BÔAS, Glaucia Villa. *Estética de ruptura: o concretismo brasileiro*. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. Disponível em: < https://goo.gl/5jM7Yf>. Acesso realizado no dia 23/06/2018.

canção, também vemos escolhas musicais mais simples, com metais, instrumentos elétricos de corda e percussão.

Faz-se necessário destacar que, diferente de seus conterrâneos que se utilizavam de São Paulo e Rio de Janeiro como referências ao modelo de metrópole, Belchior elege uma cidade nordestina, demonstrando uma leitura diferente daquela em relação ao Nordeste como espaço do atraso e que, nesse espaço, comungavam-se dois mundos, a tradição e a modernidade.

> Mi mi / Se se / Ri ri / Cor cor / Di di / Osi osi / Ssi – ma – men – te ssi – ma – men – te / Misericordiosi misericordiosi / Misericordiosi misericordiosi / Osi osi / osi osi / Ssimamente ssimamente / O cemitério é geral / A morte nos faz irmãos / Tu nessa idade e não saber / Tudo é sertão e cidade / Tudo é cidade e sertão / Campina grande – vereda geral / Eh! Vila eh! Cidadão / Campina grande – vereda geral / Eh! Civilização / Tudo é interior tudo é interior / Tudo é interior tudo é interior / Tudo é interior tudo é interior / Interior interior / Interior interior / Inté a capital inté a capital / Que babiloniou que babiloniou (BELCHIOR, 1974, *Cemitério*).

Sobre essa canção, Medeiros afirma que

> Em “Cemitério”, a construção concretista se assenta sobre o arcabouço roseano, citando explicitamente *Grande Sertão Veredas*, numa letra em que homenageia a segunda cidade mais importante da Paraíba, Campina Grande. Já nessa época, Belchior tinha inúmeros amigos em Campina e costumava passar longos períodos lá. Campina Grande, quase metrópole, quase sertão, cidade que poderia ser capital e poderia ser interior. (MEDEIROS, 2017, p. 60).

Igualmente significativo é ressaltar a influência de Marcos Vinícius Andrade para o resultado do disco *Mote e Glosa*, de 1974. Diferentemente de Walter Silva que já havia trabalhado com vários outros artistas do Sudeste, Andrade havia emigrado da Paraíba em 1969. “Naquele mesmo ano de 1974, estava em evidência com um disco experimental cultuadíssimo, que o próprio Belchior tinha como uma pedra de toque da nova música brasileira: *Dédalus*” (MEDEIROS, 2017, P. 58).

Quanto as sonoridades presentes no disco, pode-se apontar para uma estética vanguardista, que misturava elementos da cultura regional nordestina, a música erudita e o experimentalismo musical. Diferente do disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, que apesar de apresentar propostas parecidas, foram predominantes as estéticas ligadas ao pop, ao rock e ao blues, mostrando uma maior afinidade com o mercado de então.

Portanto, podemos apontar para os indícios presentes em ambos os discos analisados que expressam representações sociais já consolidadas num imaginário brasileiro ligadas ao Nordeste, para responder a problemática da construção do termo *Pessoal do Ceará* a partir do Sudeste e pensar a relação entre esses sujeitos.

Os indícios são, principalmente, as temáticas presentes nas canções e, de certa forma, a sonoridade, pois apesar de dialogarem com variados estilos musicais, os ritmos tidos como regionais eram bastante presentes nas composições. Além desses indícios, podemos apontar para a necessidade da mídia, do público e do mercado fonográfico de classificar os movimentos musicais[12] e seus integrantes como estratégia mercadológica ou uma melhor acepção por parte do público, ignorando, muitas vezes, a diversidade entre os sujeitos.

Nesse primeiro momento, nos anos iniciais da década de 1970, as aproximações eram maiores que os distanciamentos presentes nas obras desses artistas, até pelo fato de muitos dividirem residências, locais de encontros e parcerias musicais entre si. Mas, com o desenvolvimento da carreira, cada artista consolida-se de maneira independente, seguindo caminhos muitas vezes diferentes dos demais.

Belchior, em suas escolhas, já apresentava certo distanciamento, principalmente ligado às propostas musicais do disco. O trabalho solitário e de poucas parcerias seria uma marca de sua trajetória artística. Mas, mesmo essa distância, não o impediu de aproveitar do termo *Pessoal do Ceará* para se identificar como representante daquele grupo que veio tentar a vida no Sudeste, tanto que, em 2002, gravou juntamente de Ednardo e Amelinha o disco *Pessoal do Ceará*, pela gravadora Continental, onde a maioria das canções do disco eram suas composições mais consagradas.

[12] Sambistas, bossanovistas, tropicalistas, os mineiros do clube da esquina, os cearenses do Pessoal do Ceará, os baianos, a Jovem Guarda, as canções de protesto, dentre vários outros subgrupos presentes na canção brasileira.

NORDESTE É UMA FICÇÃO! NORDESTE NUNCA HOUVE: ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA

> [...] Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos! / Não eu não sou da nação dos condenados! Não sou do sertão dos ofendidos! Você sabe bem: conheço o meu lugar!
>
> - Antônio Carlos Belchior, *Conheço o meu lugar.*

Segundo Benedict Anderson, a nação pode ser definida como "uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana" (ANDERSON, 2008, p. 32). Imaginada, não no sentido da impossibilidade de se concretizar como nação, mas sim como via de se constituir nação. Diante da impossibilidade de todos os seus membros terem consciência sobre os demais, a crença na comunhão entre eles é sustentada no campo do simbólico. São exemplos dessas práticas as representações culturais, a identificação com uma certa cronologia dos fatos, um passado compartilhado, a construção de determinados mitos e heróis nacionais, a literatura e a música.

O fenômeno do nacionalismo, produtor de comunidades imaginadas, está diretamente ligado à modernidade. No campo cultural, podemos dizer que a cultura da modernidade "foi a expressão artística e intelectual de um processo histórico reconhecido como modernização e produzido pelas transformações capitalistas do mundo" (VELLOSO, 2010, p. 18). Ser moderno, nesse contexto, estava relacionado à soberania de um estado nação e ao progresso material.

No Brasil, a modernidade começou a se representar por uma série de movimentos artísticos, culturais e políticos que se concentraram, principalmente, entre os anos de 1870 e 1930, e foram utilizados como diretrizes por todo o restante do século XX (Id. Ibidem, p. 18).

Numa perspectiva historiográfica ampliada do modernismo no Brasil, para além da centralidade do "Modernismo Paulista", caracterizado pela *Semana de Arte Moderna de 1922*, pode-se destacar como movimentos emergentes desse processo a "Escola do Recife", iniciada com a "Geração de 1870" e, posteriormente, pelas publicações de Gilberto Freyre, bem como as pinturas de Cícero Dias na década de 1930; o "Mineirismo" no Estado de Minas Gerais, com intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Pedro Nava,

Godofredo Rangel e João Alphonsus publicando nas páginas de *A Revista* e *Leite Crioulo*; e o "Modernismo Carioca", caracterizado pela sociabilidade nos espaços cotidianos na cidade do Rio de Janeiro.

No cerne das discussões entre esses intelectuais que integraram os diversos modernismos, encontrava-se em pauta a articulação entre a tradição e a modernidade. Compreendem-se como propostas desses movimentos – na maioria das vezes contraditórios entre si – a crença de que a chave da brasilidade estava relacionada à valorização dos regionalismos, à defesa da ideia de atualização das tradições e à superação dos regionalismos em detrimento do nacional. A partir dessa tensão, buscaram

> entender a brasilidade em conexão com a modernidade no mapa-múndi civilizacional. Foi o que fizeram os nordestinos, os mineiros, os cariocas e os paulistas em diferentes temporalidades e a partir de distintas experiências histórico-sociais e culturais (VELLOSO, 2010, p. 109).

Esses movimentos construíram representações tanto sobre o Brasil, como também sobre suas diversas regiões. No caso do Nordeste, podemos apontar que as construções imagéticas e discursivas sobre a região, se dão a partir do ano de 1877, quando representantes políticos do Norte se reuniram em volta do discurso da seca e da decadência da produção do açúcar e do algodão. Em 1919 realiza-se o recorte geográfico entre os Estados do Norte e os Estados do Nordeste, a partir da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS) (ALBUQUERQUE, 2011, p. 81).

Posteriormente, as representações sobre a região foram reforçadas e atualizadas por diversas construções culturais – como a migração para o sul, o cangaço, o banditismo, o messianismo – e, também, outras produções, como a literatura regionalista dos anos 30, os modernismos, regionalismos musicais, cinema novo e até as telenovelas dos dias atuais.

Durval Muniz de Albuquerque, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), propõe a partir das representações sobre o espaço, estudar a região sob a perspectiva de uma "identidade espacial, construída em um preciso momento histórico, final da primeira década do século passado e na segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos 'regionalistas'" (Id. Ibidem, 2011, p. 33). Uma história oficial sobre o Nordeste

não é o objetivo de Albuquerque, mas sim o Nordeste “simbólico”, construído por discursos, imagens e representações.

Dentro dessa dinâmica de construções simbólicas sobre a região, o autor afirma que

> o Nordeste não é recortado só como uma unidade econômica, política ou geográfica, mas, primordialmente, como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica. O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder. Entendamos por espacialidades as percepções espaciais que habitam o campo da linguagem e se relacionam diretamente com um campo de forças que as institui (ALBUQUERQUE, 2011, p. 33).

A partir dessa postura investigativa sobre a produção imagética e discursiva sobre a região, Albuquerque enumera duas leituras distintas: a *Regional Tradicionalista*, que o trata como espaço da saudade e tradição; e a leitura *Revolucionária de Esquerda*, onde a região é tratada como os territórios da revolta. Enquanto a primeira inventa um Nordeste fundamentado na valorização da tradição, a segunda leitura sugere a inversão desse Nordeste construído pela tradição a partir da proposta da ruptura.

Segundo Albuquerque, para a visão *Regional Tradicionalista*,

> o Nordeste surge como uma reação às estratégias de nacionalização que o dispositivo da nacionalidade e a formação discursiva nacional-popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particularistas dos indivíduos, das famílias ou dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado. O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de *topos*, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgindo com as grandes obras contra as secas. Traçam-se novas fronteiras que servissem de trincheira para a defesa da dominação ameaçada. Descobrem-se iguais no calor da batalha. Juntam-se para fechar os limites de seu espaço contra a ameaças das forças invasoras que vêm do exterior. Descobrem-se “região” contra a “nação” (Id. Ibidem, 2011, p. 80).

Essa construção simbólica, ou seja, imagético discursiva, nas palavras do autor, se deu por uma série de representações sobre a região, que podem ser recuperadas na própria fundação da Inspetoria Federal de Obras Contra as

Secas (IFOCS) em 1919; no combate ao cangaço e as revoltas messiânicas, em 1920; nos discursos dos intelectuais ligados à Faculdade de Direito do Recife e ao Seminário de Olinda; pelo Congresso Regionalista do Recife, em 1926; na produção sociológica de Gilberto Freyre; no Romance de Trinta; nas pinceladas de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres; na música de Luiz Gonzaga; e no trabalho teatral e literário de Ariano Suassuna (ALBUQUERQUE, 2011).

Segundo Albuquerque

> Embora com obras muito diferentes, esses autores e artistas têm em comum o fato de serem construtores de um Nordeste, cujas visibilidades e dizibilidades estão centradas na memória, na reação ao moderno, na busca do passado como dimensão temporal; assinaladas positivamente em sua relação com o presente (Id. Ibidem, p. 100).

Já a leitura *Revolucionária de Esquerda* ocorre de maneira simultânea a essa produção, porém a partir de uma estética da ruptura, da superação das raízes e da tradição à procura do novo.

Sobre essa leitura, Albuquerque, afirma que

> a década de trinta marca também a 'descoberta' de outro Nordeste. Um Nordeste que olhava sem saudades para a casa-grande, que sentia o mesmo desconforto com o presente, mas que também virava as costas para o passado, para olhar em direção ao futuro. Um Nordeste construído como espaço das utopias, como lugar do sonho com um novo amanhã, como território da revolta contra a miséria e as injustiças. Um lugar onde a preocupação com a nação e com a região se encontrava com a preocupação com o "povo", com os trabalhadores e com os operários. Um espaço não mais preocupado com a memória, mas com o "fazer história". Um espaço conflituoso, atravessado pelas lutas sociais, "pela busca do poder". Um espaço fragmentado, em busca de uma nova totalização, de um novo encontro com a universalidade. Um Nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de uma nova identidade cultural e política, cuja essência só uma "estética revolucionária" seria capaz de expressar. Nordeste, território de um futuro a ser criado não apenas pelas artes da política, mas também pela política das artes (Id. Ibidem, pp. 207-208).

O grande paradigma que irá direcionar as construções simbólicas pela estética da ruptura e inversão da tradição é o paradigma marxista, que começa a se instalar no Brasil após a Revolução Russa em 1917. Mais do que um caminho para enxergar o país, ele passa a ser também uma orientação sobre qual caminho a seguir (Id. Ibidem, p. 208).

Essa estética da ruptura está presente nas produções de Caio Prado Júnior, intelectual ligado ao PCB e grande expoente do marxismo no Brasil; nas

instituições da sociedade civil criadas após o fim do Estado Novo (1936-1945), como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Movimentos de Cultura Popular (MCP), Centros Populares de Cultura (CPC) e a União Nacional dos Estudantes (UNE); os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado, na década de 1930; a poesia de João Cabral de Melo Neto, na década de 1940; as pinturas de Di Cavalcanti, Carybé e Portinari; e o Cinema Novo, na década de 1950 e 1960 (ALBUQUERQUE, 2011).

Enquanto a leitura *Regional Tradicionalista* fundamenta-se na memória, a construção imagética discursiva dos autores e artistas ligados à leitura *Revolucionária de Esquerda* ampara-se no caráter da denúncia "da miséria de suas camadas populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatadas as práticas e discursos de revolta popular ocorridas neste espaço" (Id. Ibidem, p. 208).

Todos esses movimentos não são estanques no tempo ou foram criados de maneira individual em relação ao outro. São diferentes produções a partir de percepções distintas em relação ao que seria o Nordeste. Essas percepções voltam-se ao passado, para dar significado ao presente e projetarem-se no futuro. Enquanto alguns defendem a ideia de permanência, outros apostam no ideal da ruptura. Esse movimento dialógico passado-presente-futuro está expresso nos conceitos de "campo de experiência" e "horizonte de expectativa", de Koselleck. Sobre esses conceitos, o autor afirma que a dialética entre a experiência e a expectativa "não propõe uma alternativa, não se pode ter um sem o outro: não há expectativa sem experiência, não há experiência sem expectativa" (KOSELLECK, 2006, p. 307).

Essa relação entre passado e futuro, é o que podemos chamar de tempo histórico. Diz respeito à maneira por meio das quais em cada presente as relações temporais entre passado e futuro são articuladas entre si. Reis, ao analisar a obra de Koselleck, afirma que

> determinando a diferença entre passado e futuro, entre 'campo da experiência' e 'horizonte de espera', em um presente, é possível apreender alguma coisa que seria chamado de 'tempo histórico (REIS, 1996, p. 240).

Portanto, cabe-nos questionar, qual seria a articulação temporal, segundo a perspectiva de Koselleck, das duas leituras propostas por Durval Muniz de Albuquerque. Para a *Regional Tradicionalista*, há um elogio ao passado, uma necessidade de significar o presente através da valorização da tradição. O futuro, para esta corrente, está diretamente relacionado à manutenção da memória e a reação à modernidade. Por sua vez, a leitura *Revolucionária de Esquerda*, projeta no futuro a possibilidade das utopias, da mudança, da superação de toda uma memória ligada à casa grande, a miséria e as injustiças. O passado seria objeto de superação, enquanto o presente de transformação.

Dessa forma, o objetivo desse capítulo é identificar empiricamente o inventário realizado por Belchior sobre o Nordeste, a partir das aproximações, distanciamentos e rupturas realizadas em relação às duas leituras apontadas por Albuquerque, como também a articulação entre o passado e o futuro realizada em seu presente, ou seja, o seu próprio tempo histórico.

Como músico e imigrante nordestino, Belchior desenvolveu-se dentro de uma tradição ligada à região, ganhando destaque ao lado de outros artistas, como observado no capítulo anterior, constituindo-se um expoente dessa cultura. Belchior, “chegou ao Rio de Janeiro em abril de 1971, de carona num voo do Correio Aéreo Nacional. Esperou vários dias no aeroporto até que apareceu uma vaga num voo de Fortaleza para o Rio” (MEDEIROS, 2017, p. 42).

Na visão de um de seus memorialistas, que faz questão de reforçar a precariedade de sua trajetória inicial, Belchior chegou à cidade do Rio de Janeiro trazendo consigo livros, textos de filosofia, cartas de recomendações e oitenta contos no bolso. Com pouco dinheiro, sua primeira hospedagem foi na casa de parentes no Meier. O primeiro emprego em solo carioca foi num bar da Praça Mauá, onde apresentava-se cantando tangos e boleros por exigência do dono (Id. Ibidem, pp. 42-43).

Em 1971, Belchior, ao lado de Jorginho Teles e João Caetano, apresentou sua canção *Na Hora do Almoço* no palco do Teatro João Caetano, sendo o grande vencer do Festival Universitário da TV Tupi daquele ano. Porém, o primeiro disco, *Mote e Glosa*, só viria em 1974 com a mudança para São Paulo (Id. Ibidem, pp. 48-55).

Nesse mesmo ano, em 02 de outubro, Belchior realizou uma de suas primeiras aparições na TV, no programa *MPB Especial* da TV Cultura. Na tentativa de promover seu primeiro disco, lançado em abril, apresentou algumas de suas canções[13], como *Na Hora do Almoço*, *A Palo Seco* e *Fotografia 3x4*. Ambas foram interpretadas de maneira diferente das gravações popularizadas nos discos *Mote e Glosa*[14], de 1974, e *Alucinação*[15], de 1976. Diferentemente dos LP's, as canções foram executadas recebendo apenas cordas como acompanhamento à voz. Outras canções[16] apresentadas foram *Beata Mocinha*, *Cântico de Moisés*, *Diana*, *Baby*, *Procissão*, *Morro Velho*, *Asa Branca*, além de uma valsa e um repente.

Quanto à escolha do repertório, percebe-se a presença de três canções autorais, duas delas integrantes do disco recém-lançado. Outras, de cantores já inseridos no mercado musical brasileiro, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento. As demais pertenciam, segundo ele, à sua formação musical enquanto músico nordestino. A exceção à regra é *Diana*, que Belchior executou para demonstrar a influência que Caetano Veloso supostamente teve em suas composições de canções estrangeiras que tocavam no rádio. Segundo Belchior, *Baby* foi composta sob inspiração da canção de Paul Anka.

Percebe-se a tentativa, já no início da carreira, de apresentar-se não apenas como um artista do Nordeste, regionalista, mas um músico nordestino integrado a moderna canção popular brasileira, ao apresentar autores de referências variadas como influenciadores de seu trabalho. Tal postura também estava alinhada com a preocupação dos movimentos modernistas anteriores a Belchior, que influenciaram toda produção posterior a sua gênese, sob a perspectiva da articulação entre a tradição e a modernidade.

---

[13] As canções de autoria de Belchior serão analisadas ao longo do terceiro capítulo.
[14] *Na Hora do Almoço* e *A Palo Seco*.
[15] *Fotografia 3x4*.
[16] Beata Mocinha: composição de Mamezinho Araújo e Zé Renato e interpretado por Luiz Gonzaga; Cântico de Moisés: cântico bíblico do Êxodo 15; Diana: composição de Paul Anka. Grava em versão brasileira por Ronnie Von e Jerry Adriani; Baby: composição de Caetano Veloso. Procissão: composição de Gilberto Gil; Morro Velho: composição de Milton Nascimento; Asa Branca: Composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Na gravação, a canção foi executada em ritmo de blues, diferentemente da versão original no ritmo do baião; A valsa e o repente não foram identificados autoria. Belchior as apresentou apenas como canções populares da região em que nasceu que costumava ouvir e executar quando adolescente.

Belchior, durante a entrevista, também se preocupou, em criar uma narrativa biográfica sobre si mesmo, acerca de sua formação enquanto músico e sua relação com o que acontecia no universo da música nacional. Ao discorrer sobre sua cidade natal, Sobral, Belchior não fala de um local matizado pela seca, pela miséria, pelos conflitos de terras e problemas sociais. Apresenta a cidade tendo como característica marcante certa influência europeia e a sua geografia como catalizadora entre as outras regiões:

> Eu sou de Sobral, Ceará. Cidade do norte do Ceará. Sobral é uma cidade de uma cultura muito diferente do restante do Ceará, pois ela tem uma contribuição europeia grande e fica no entroncamento de todas as estradas que levam para o extremo norte (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 04'03''-06'30'')

Ao contrário de um Nordeste agrário, com uma vocação para o trabalho no campo, Belchior constrói em sua narrativa uma cultura bacharelesca dentro de seu seio familiar, apesar de castigada pela pobreza:

> Bem, eu sou de uma família pobre do Ceará, muito numerosa, tenho 23 irmãos e uma família que estava destinada por uma jurisprudência no Ceará a serem doutores. Todos estão destinados a serem doutores no Ceará. A maioria sim, a maioria dos meus irmãos são formados. Eu também me formei, por acaso. E faço música (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 04'03''-06'30'').

Apesar de se apresentar como formado, Belchior não chegou a concluir o curso de medicina, o qual abandonara durante o quarto ano. Anteriormente havia estudado filosofia e teologia, quando pertenceu a ordem dos Frades Capuchinhos. A elaboração da narrativa sobre si mesmo alterna entre os fatos e as representações destes. Ao se colocar como formado, sem o ser, provavelmente procurava se aproximar de uma cultura bacharelesca que, segundo ele, permeava sua família. Além desse fator, tal afirmação relaciona-se à tentativa de se aproximar do público e da crítica ligada aos movimentos estudantis e à juventude intelectualizada, que à época compreendia grande parte dos consumidores da música popular brasileira ligada aos festivais e aos artistas consagrados por estes.

Sobre os espaços de sociabilidade da região, Belchior cita a bodega como importante local de encontro, de forma análoga aos cafés presentes nas grandes metrópoles. Esses estabelecimentos difundidos ainda na *belle époque,* no final do século XIX na Europa, e no Brasil em meados do século XX após as

transformações urbanas, foram símbolos de uma cultura de valorização da vida na cidade. Eram paradas obrigatórias para encontros de poetas, pensadores e intelectuais, como também de diversas pessoas que transitavam pela metrópole e desejavam realizar uma pausa. Os cafés eram uma mistura de bares, confeitarias, mercearias, livrarias e padarias, além de funcionarem, em algumas situações, como centros culturais. A bodega, palavra de tradição ibérica, remete aos armazéns ou tabernas, responsáveis pelo comércio e sociabilidade existentes no Nordeste açucareiro durante o período colonial. Em sua fala, identifica-se a conservação de certas estruturas ligadas à tradição, mas, ressignificadas a partir de uma cultura da modernidade:

> Porque o meu avô tinha uma bodega. Uma bodega no interior é uma coisa importantíssima pois é um ponto de encontro de todas as pessoas. Quer dizer, onde as pessoas iam ouvir as notícias, iam deixar recados, iam comprar coisas e era muito importante (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 07’10’’-09’55’’).

Com relação à sua formação musical, Belchior apresenta a importância de uma influência ibérica, mais especificamente árabe, na música nordestina. É significativa a alteração do ponto de referência do Sudeste para o além-mar e a valorização dos diversos Brasis existentes. O artista questiona a própria ideia da centralidade construída sobre o Sudeste, como o grande polo cultural, intelectual e de influência ao restante do país:

> Uma coisa que eu acho interessantíssimo é que todas essas músicas nordestinas... ela tem um, tem uma coisa assim, um sentimento ibérico, uma coisa ligada ao árabe. Eu não sei bem o que é, eu sei que no traquejo na viola e na emissão da voz é uma coisa muito particularmente ligada a uma influência ibérica assim, é uma coisa árabe. Aqueles muezins que fazem a chamada para a oração. Também é uma coisa muito ligada ao cantochão, ao gregoriano, aquela coisa que o aboio tem muito, e que é uma coisa mais ou menos das saetas hispânicas, uma coisa muito importante (BELCHIOR, Antônio Carlos. *MPB Especial*, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 11’42’’-13’23’’).

Outro fator importante ressaltado por Belchior, é a integração via rádio e as possibilidades promovidas por esse meio de comunicação, de se realizar mediações culturais e encontros interpessoais. O rádio, na década de 1930, passou a ser visto como um instrumento para a modernização do país. Segundo Martins, “por toda parte, compravam-se aparelhos de recepção e eram comuns, nos tetos das casas, antenas improvisadas para captar as transmissões” (MARTINS, 2015, p. 105). O rádio apresentava artistas nacionais, assim como

programas humorísticos e noticiosos voltados para a maioria da população, como também as tendências e acontecimentos ao redor do mundo.

> É uma coisa, assim, maravilhosa, que essa coisa de comunicações é... tudo diferente, né. Quer dizer, o rádio, é um objeto realmente mágico. No interior, no profundo interior, a televisão é uma coisa maravilhosa. É, antes, antes, assim, do rádio ser um objeto nitidamente de consumo na televisão, essa coisa tudo, o interior todo, todo, todo, era cheio de serviços de autofalante. *A Voz de Cristal*, *Serviço de Autofalante Padre Anchieta*¸ *Serviço de Autofalante Frei Damião*, *Serviço de Autofalante Padre Cícero*, essa coisa toda. E, esse serviço de autofalante modulou a vida de muitas populações interioranas no Ceará, da Bahia, da Paraíba. E a gente ouvia muito, quer dizer, a gente ouvia de tudo no autofalante, você ouvia Ray Charles, você ouvia Paul Anka, você ouvia The Fortunes, ouvia Billy Holiday, ouvia Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, ouvia bandas, essas coisa toda. Então, é muito importante, porque parece que isso um pouco se identifica com o gosto brasileiro, o gosto desordenado do brasileiro. Então, a gente ouvia muita coisa (BELCHIOR, Antônio Carlos. *MPB Especial*, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 18'08''-18'56'').

Belchior, apesar de expor um Nordeste integrado a outras temporalidades, não deixa de lado a importância da tradição, da religião e do messianismo dentro da formação cultural nordestina, como não deixa também o próprio estereótipo do sertanejo, a partir de bases euclidianas, para descrever os seus pais:

> Meu pai, 70 anos, alto, um sertanejo típico, tranquilo e forte como sertanejo. Minha mãe é um tipo mais diferente, muito branca, uns traços muito afilados, é o oposto do tipo sertanejo (BELCHIOR, Antônio Carlos. *MPB Especial*, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 04'03''-06'30'').

Sobre a religiosidade, Belchior ressalta tanto a importância desta em sua formação, como para a população de maneira geral. O vínculo religioso com Padre Cícero supera a crença e comunga-se via afeto:

> É muito comum no Ceará a gente ter uma ligação afetiva com o Padre Cícero. Quem não tem uma ligação religiosa, propriamente dita, com o Padre Cícero, tem uma vinculação afetiva com ele. Porque ele modificou uma certa consciência sertaneja com o messianismo. Então o Padre Cícero chegou a ser tão importante que entrou no cancioneiro, o cancioneiro nordestino. Entrou na mitologia nordestina. Então ele chega a ser um santo, chega a ser a quarta pessoa da Santíssima Trindade para o nordestino (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 06'30''-07'10'').

> Bem, todo nordestino é muito influenciado pela igreja. A igreja influenciou tudo. Influenciou o sentimento estético do povo, então as pessoas identificam muito o sublime com o religioso. Identificam o lírico com o religioso. Identificam a música com o religioso. E, também, identificam a verdade, a verdade final, com a igreja. Então, a igreja marca, ainda hoje, o nordeste todo, o messianismo marca o nordeste todo, a esperança de outro mundo, a esperança do paraíso, marca o

> nordeste todo. E, não deixou de influenciar, também, por exemplo, a minha música que eu cantei muito tempo em uma igreja. Isso me influenciou muito, essa coisa de salmo. E, principalmente, o canto vocal. Coisa de procissão, coisa de novena, essa coisa toda, de festa religiosa, em que todo mundo canta (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1974, 15'41''-18'08'').

Nesses trechos, retirados da entrevista, é possível observar uma operação em andamento, onde o Nordeste da tradição convive com o Nordeste da modernidade. Esse Nordeste, fruto dessa tensão, representa o Nordeste de Belchior: um local que ressignifica seus costumes, heranças e valores, frente às notícias nacionais e internacionais via ondas de rádio. Um local que, em sua formação musical, volta-se para o outro lado do atlântico, para o mundo ibérico, mas também para o pop, o rock e para o mercado brasileiro.

Entretanto, esse mesmo Belchior que nos fala desse Nordeste integrado com o mundo, não permanece imune às transformações promovidas pelo deslocamento norte/sul:

> Quer dizer, foi importantíssimo, porque quando vim pra São Paulo, eu percebi novamente o sentimento místico da multidão. Eu havia... havia... no Ceará todo mundo acho que tem isso. Acho que no Nordeste todo, Ceará, Bahia, onde tem grandes ajuntamentos de pessoas com finalidades religiosas. Então, a gente perde mais ou menos a individualidade. É uma coisa muito, é..., é uma espécie de êxtase que você perde a individualidade e você passa a um sentimento místico da multidão sabe. Isso é importante, que quando eu cheguei em São Paulo, essa coisa se modificou em termos de massa, sabe... a grande manada humana das grandes cidades onde a gente perdeu qualquer sentimento de vinculação, a gente fica profundamente individualizado, profundamente, a gente mesmo, mas perde toda a vinculação e os laços com as outras pessoas e isso é muito, muito ruim. Então dá uma solidão muito grande, a solidão da grande cidade eu acho que é isso, né. Afinal de contas é muito bom a gente ser índio, sabe (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1976, 15'41''-18'08'').

A temática do deslocamento e a mudança de percepção e sensibilidade desencadeadas por ele tornaram-se um dos assuntos mais abordados em sua obra, que serão tratados no terceiro capítulo. Além da reivindicação da ruptura com o passado, com o que já havia sido feito em termos de música brasileira e a possibilidade da construção de uma nova estética musical, como pode ser evidenciado no trecho final de sua entrevista:

> Eu acho que a gente precisa abrir novamente a discussão sobre música brasileira, sabe. Eu acho que é preciso voltar, novamente, a polemizar sobre música brasileira. Muita coisa tá acontecendo na música popular brasileira. Quer dizer, está acontecendo e as pessoas

> não tão vendo, não tão falando, não tão dizendo, não tão querendo, mas tá acontecendo muita coisa. E é preciso que os meios de comunicação, os críticos, que as pessoas, tomem um conhecimento mais preciso disso. E, os compositores novos, estão todos abertos à polêmica, estão todos abertos à discussão, estão interessados nesse papo de música popular brasileira. Quer dizer, fala-se que depois, depois de Caetano, de Chico, de todos que estão aí, não apareceu mais ninguém. É muito interessante observar com mais cuidado, porque tá aparecendo muita gente. Marcos Vinícius, Walter Franco, Carlinhos Vergueiro, o Pessoal do Ceará, muita gente, muita gente, Fagner, o Luiz Melodia, o Raul Seixas, o.... todos. Todos os novos são muito bons. Eu tô muito interessado no trabalho desse pessoal, não tô interessado no trabalho do passado. O resto pra mim é passado e eu não tô interessado no passado. O resto é material de discussão, o resto é tradição. Então eu tô interessado numa linguagem nova, dentro da música popular brasileira, novas palavras, novos signos, novos símbolos, quer dizer, a música popular brasileira precisa se desprovincializar. E precisa perder o medo dos ídolos. Nós não tamo interessado em idolatrias, em mitologias. Todos os mitos são iguais aos sabonetes, iguais aos pacotes de açúcar, iguais aos pacotes de macarrão e as frutas dos supermercados. Pra quê esconder esse papo? Pra quê ficar cultuando esse pessoal? É muito mais interessante uma perspectiva de trabalho, uma perspectiva de uma abertura mais nova. O Brasil é grande e o trem tá dividindo o Brasil como meridiano. Tudo é norte, tudo é sul, tudo é leste, tudo é oeste. Tudo é sol e tudo é lua. Todo tempo é tempo, todo tempo é contratempo (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1976, 46’34’’-51’56’’).

Belchior, ao falar sobre a sua trajetória, permite observar a operacionalização das duas visões apontadas por Albuquerque, o Nordeste da memória e da tradição, com o Nordeste da ruptura, do espaço das revoltas. O artista articula estas perspectivas temporais aparentemente apartadas durante a sua fala e propõe a integração, a desregionalização[17], aproximando-se das asserções de Mário de Andrade que defendia um Brasil desterritorializado para poder constituir-se enquanto nação. Aproxima-se da leitura *Regional Tradicionalista*, ao ressignificar o passado frente ao seu presente, e da *Revolucionária de Esquerda*, a partir da estética da transformação e da construção de uma nova história.

Albuquerque, ao apresentar as duas construções simbólicas sobre o Nordeste, apresenta uma série de produções culturais que dialogam com elas e que, apesar de aparentemente opostas, acabaram reforçando as mesmas representações sobre a região, como o enclave a modernidade e à mudança. Quando observamos a operacionalização dessas construções sobre o Nordeste

[17] Sobre a desregionalização de Mario de Andrade ver *A Vanguarda Tropical de Mário de Andrade*, de Caion Meneguello Natal.

na fala de Belchior, elas não se apresentam em oposição uma à outra, elas se apresentam integradas. Tal constatação é resultado da complexa relação entre tradição e modernidade, que é pacífico acreditar que elas não existem de maneira independente. O próprio uso das palavras se dá em relação uma como a outra. Só há tradição frente ao que é moderno e só há o moderno frente ao que é tradição. Essa tensão foi o que construiu as tradições regionais e nacionais.

Essa construção imagética discursiva sobre o Nordeste também se encontra presente nas reportagens de jornais, revistas e mídia especializada que retrataram o artista. Algumas reafirmam a própria elaboração discursiva realizada por Belchior sobre a região, como na reportagem de Eduardo Athayde para a Revista Pop, em junho de 1976, que descreve o compositor como possuidor de uma “cara larga de vaqueiro. A fome insaciável pelo novo” (ATHAYDE, Eduardo*. Belchior: o que me interessa é amar e mudar*. Revista Pop, junho. 1976), e questiona-o a partir da seguinte pergunta “como é que foi sua vinda para o sul, a barra dura que enfrentou?” (ATHAYDE, Eduardo. *Belchior: o que me interessa é amar e mudar*. Revista Pop, junho. 1976). A presença do ser exótico, distante no tempo e na geografia do lugar de fala do jornalista, é observada em seus questionamentos, como a descrição realizada por Belchior de seu pai. Fica também subentendida à dureza da mudança, do deslocamento de uma região menos favorecida para uma mais favorecida.

Outras reportagens distanciam-se das representações construídas pelo compositor. Renato Morais, ao falar de Belchior, Fagner e Ednardo, em reportagem à folha de São Paulo, também no ano de 1976, ressalta que os três compositores “eventualmente costumavam amanhecer juntos no Bar do Anísio na provinciana Fortaleza após noites exaustivas de ideias comuns e trabalhos semelhantes” (MORAIS, Renato. *E os cearenses tornam-se moda em 76*. Folha de São Paulo, julho. 1976). Nessa fala pode ser observado o adjetivo “provinciana” para caracterizar a cidade de Fortaleza. O atraso é utilizado para atribuir valor à capital de onde os artistas migraram.

Sobral, a cidade natal de Belchior, também é tratada com ares conversadores pela Revista Pop, em 1985, na reportagem *12 anos de música, estrada e rebeldia*, ao afirmar que é “uma cidadezinha conservadora onde usar

cabelo comprido era crime'" (*12 anos de música, estrada e rebeldia*. Revista Pop, dezembro. 1985).

Mais adiante, na reportagem, ainda em referência a Ednardo e Belchior, Morais afirma que "andarilhos constantes ('saga típica do cearense'), solitários e obstinados, Belchior e Ednardo viram-se por caminhos distintos projetados em 76 além da condição de jovens compositores com intensas possibilidade" (MORAIS, Renato. *E os cearenses tornam-se moda em 76*. Folha de São Paulo, julho. 1976). Novamente é retomada a crença de que a migração e o deslocamento norte e sul são condições à vida do nordestino, no caso, o cearense, como citado por Morais. Em seguida, segundo o autor, "a súbita projeção, porém, não os afetou em sua simplicidade, apenas possibilitou-lhes iniciar um trabalho dentro de condições dignas" (MORAIS, Renato. *E os cearenses tornam-se moda em 76*. Folha de São Paulo, julho. 1976).

Ao tratar especificamente de Belchior, fala que entre os 23 irmãos, foi "o primeiro caminhante solitário da leva cearense em direção às maravilhas do sul" e "de família muito pobre e numerosa, o rádio foi uma aquisição demorada e tardia" (MORAIS, Renato. E os cearenses tornam-se moda em 76. Folha de São Paulo, julho. 1976). É interessante que as informações oferecidas pelo autor vão ao desencontro com a própria entrevista de Belchior, ainda em 1974, pois, segundo o compositor, o rádio já estava presente nos próprios serviços de autofalantes da cidade.

A cultura da modernidade, própria de seu tempo, é utilizada para a construção da narrativa sobre o passado. Sobral, a cidade de onde vem, não é o interior, o sertão, mas a catalizadora entre as diversas regiões, dotada de uma influência europeia em sua formação. O Nordeste não é o local do homem do campo e do trabalhador braçal, pelo contrário, compartilha de uma cultura bacharelesca, ligada à formação em universidades e ao campo intelectual. Em seu território, não há o isolamento, mas a efervescente vida cultural e social acontecendo através das mediações em suas bodegas, como a de seu avô, e a integração com o restante do país e do mundo via rádio. A música nordestina não é a canção que reúne os elementos constitutivos da brasilidade diante das tendências musicais internacionais. Ela é resultado de uma influência ibérica que

foi forjada ao longo de séculos e que ainda é possível observar suas permanências.

Assim como esses autores e artistas citados, o discurso de Belchior articula de forma particular com o seu próprio campo de experiência e horizonte de expectativa e constrói uma representação própria sobre o Nordeste, através de aproximações e distanciamentos com o que já foi produzido sobre a região. Dialoga com vários movimentos de seu tempo que aconteceram pelo mundo e construíram a sua identidade a partir dessa relação entre o regional, o nacional e o cosmopolita, enquanto também insere à região Nordeste dentro dessas construções conceituais. As mudanças advindas das transformações capitalistas e do fenômeno do nacionalismo já estavam presentes na sua leitura de passado, pois a tradição é ressignificada através das questões de seu presente. E o futuro? De que maneira ele é articulado em seu presente? Através da busca pelo universal, pela integração, pela tentativa de transformação a partir do seu próprio tempo, como será demonstrado no terceiro capítulo através da análise das canções.

“SONS, PALAVRAS, SÃO NAVALHAS”: AS CANÇÕES DE *ALUCINAÇÃO*.

> Já que o tempo faz-te a graça de visitares o Norte, leva notícias de mim / Diz àqueles da província que já me vistes a perigo: na cidade grande sem fim / Conta aos amigos doutores que abandonei a escola para cantar em cabaré, baiões / Bárbaros, baihunos, com a mesma ternura que aprendi na estrada e em Che.
>
> - Antônio Carlos Belchior, *Baihuno*.

Ao retomar as discussões presentes nos capítulos anteriores, pode-se indicar que até aqui dois fios condutores nortearam a elaboração desse trabalho. Primeiro, destaca-se a construção do termo *Pessoal do Ceará* através de uma perspectiva do Sudeste sobre o Nordeste. Tanto Belchior, quanto seus conterrâneos inseriram-se no mercado da música brasileira sob o rótulo de imigrantes nordestinos que vieram tentar a sorte em São Paulo ou Rio de Janeiro. Uma estética ligada à região comum a eles foi utilizada e compartilhada para caracterizá-los enquanto grupo de músicos “regionais”, apesar de não haver uma unidade entre os compositores, como pôde ser observado no primeiro capítulo.

O outro fio condutor foi o inventário realizado por Belchior sobre o Nordeste a partir das aproximações, distanciamentos e rupturas realizadas em relação as duas construções imagéticas discursivas elaboradas sobre a região. A leitura *Regional Tradicionalista*, que defendia a manutenção da tradição, e a *Revolucionária de Esquerda*, que pretendia a sua superação, auxiliando na identificação da articulação realizada entre passado e futuro em seu próprio presente, ou seja, o seu tempo histórico.

Pretende-se, então, retomar ao longo desse capítulo, essas duas abordagens que nortearam a escrita até esse momento, para demonstrar através da análise de algumas canções do disco *Alucinação*, de 1976, essas representações trabalhadas nos capítulos anteriores.

Para auxiliar nessa tarefa, dentro do estudo da canção, Napolitano propõe uma dupla articulação musical e verbal, ao dizer que

> o pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, que envolve elementos de natureza diversa e que devem ser articulados ao longo da análise. Basicamente, estes elementos se dividem em dois parâmetros básicos, que separamos apenas para fins didáticos, já que na experiência estética da canção eles formam uma unidade. São eles:

> 1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas das figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc) (NAPOLITANO, 2016, pp. 78-79).

Além da dupla articulação proposta por Napolitano, faz-se necessário realizar o entrecruzamento entre as diversas fontes, sejam elas as canções, entrevistas, capas dos discos ou a crítica presente nos jornais ou periódicos específicos com o material musical propriamente dito. Através da variação da tipologia documental é possível perceber uma relação mais complexa entre música e sociedade (ARCANJO, 2012, p. 13).

O regional, o nacional e o cosmopolita são temáticas que aparecem em sua produção não articuladas necessariamente a uma cronologia dos fatos, muito menos em sentido de oposição[18]. Em suas canções, Belchior articula diferentes temporalidades que são percebidas a partir da interpretação dos diferentes significados atribuídos ao Nordeste, seja na linguagem musical, seja na lírica.

Dessa forma, a análise que se propõe nesse capítulo explicita que numa mesma canção reverberam elementos retóricos que expressam a interação entre diferentes temporalidades em um dado contexto histórico. Essa rede de significados se expressa no diálogo entre diferentes canções produzidas em períodos diversos, mas que mantém construções discursivas semelhantes.

Algumas canções do disco *Alucinação*, objeto de análise deste capítulo, podem ser pensadas como uma polifonia sonora de toda a sua obra. Sonoridades, temáticas, formas de pensar e fazer música experimentadas e executadas nesse disco se estenderam no restante de sua produção. Dizem respeito, também, as questões históricas latentes no contexto e que se mantém como um catalizador das temáticas apresentadas nos capítulos anteriores.

Lançado em 1976, é o seu segundo trabalho de estúdio. Antes já havia gravado o LP *Mote e Glosa*, de 1974, pela gravadora Chantecler, com pouca repercussão no cenário musical. Segundo Medeiros, *Mote e Glosa* é um disco com “composições de estruturas visuais, teor concretista, repetição minimalista

[18] Tal operação já foi observada ao longo do segundo capítulo durante entrevista realizada para a TV Cultura em 1974.

de ideias" (MEDEIROS, 2017, p. 59), chegando a ser chamado de "a obra-prima que o fez passar fome", por seu biógrafo.

Nesse intermédio, entre 1974 e 1976, após a cantora Elis Regina gravar três canções suas, *Alucinação*, *Como Nossos Pais* e *Velha Roupa Colorida*, Belchior foi convidado por Marco Mazzola para apresentar o repertório de *Alucinação*. Nesse encontro, ele

> mostrou ao violão a música "Apenas um rapaz latino americano", e Mazzola decidiu gravar uma fita demo. O produtor conta que, na primeira conversa que teve com executivos, Belchior foi rejeitado. "Levei a fita para a reunião de produção, todos os produtores da companhia estavam e todo mundo vetou minha contratação, dizendo que o cara cantava anasalado, que o cara era muito feio, não sei o quê", lembra o produtor musical. Mazzola então foi ao topo: procurou André Midiani, presidente da Polygram na época. [...] O produtor recrutou então os pianistas José Roberto Bertrami, o baixista Paulo César Bastos, os guitarristas Antenor Gandra e Rick Ferreira e o percussionista Ariovaldo Cortesi para participar do álbum (Id. Ibidem, pp. 91-92).

Gravado no Estúdio Phonogram de 16 canais, no Rio de Janeiro, foi lançado em junho de 1976, com dez canções de autoria de Belchior.

Ainda segundo Medeiros,

> poucas coisas poderiam ter dado tão certo. Gravado em três dias, *Alucinação* vendeu meio milhão de cópias (era o tempo em que só Roberto Carlos beirava essa cifra). Transformou Belchior num ídolo universitário intermediário – não tão cheio de grife quanto Chico Buarque, oriundo de família "distinta" nem tão ousado do ponto de vista comportamental quanto Caetano, liderança coletiva, mas completamente acessível, e quase um paradoxo: popular e refinado, compreensível o tempo todo e subcutâneo em suas motivações filosóficas e existencias (Id. Ibidem, p. 92).

A recepção positiva do disco lançado, afirma Medeiros, está ligada principalmente ao mercado fonográfico em transformação e à linguagem musical presente no disco, como veremos adiante nas análises das demais fontes. O disco de Belchior sintetiza questões sobre o seu contexto de produção, de forma direta e objetiva, como a prosperidade econômica e, logo em seguida, o retorno à estagnação e aumento da desigualdade, as perspectivas culturais e emancipatórias presentes na contracultura, a questão da migração e da transição demográfica existente nos anos da ditadura, além de dialogar com as propostas pós-tropicalistas no cenário musical.

Diferentemente do seu primeiro disco *Mote e Glosa*, que obteve pouca repercussão, *Alucinação* foi abordado por diversos meios de comunicação, principalmente pelas temáticas elencadas pelas canções, a maneira direta de Belchior em comunicar-se com o ouvinte, além da popularidade na voz de Elis das canções executadas em seu espetáculo *Falso Brilhante*, em cartaz entre os anos de 1975 e 1977.

A reestruturação pelo qual o mercado fonográfico passava, como foi abordado no primeiro capítulo, também foi fator determinante para a recepção do disco. Com o recrudescimento da ditadura após o AI-5, em 1968, os artistas mais criativos e valorizados estavam sendo perseguidos, alguns chegando a serem presos e exilados, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, apesar do fator voluntário deste último (NAPOLITANO, 2016, pp. 69-70).

Dentro da dinâmica de transformação do mercado fonográfico, podemos destacar o cenário pós-tropicalista existente, no qual a influência do pop-rock, da contracultura e das vanguardas estavam presentes nos trabalhos de alguns compositores, como Novos Baianos, Rita Lee, Raul Seixas e Secos & Molhados. Todos esses artistas[19] lançaram discos nesse período pós 1972, de recrudescimento da ditadura e do fim dos festivais. Juntamente de Belchior, esses artistas são oriundos de outros centros de produção musical, tecendo diálogos com manifestações musicais diferentes daquelas ligadas aos festivais e às canções de protesto.

Belchior, nesse contexto, era um *outsider*, apresentando-se como "apenas um rapaz latino americano, sem dinheiro no banco e vindo do interior", como uma de suas músicas afirma. Tecia duras críticas[20] à geração tropicalista, principalmente Caetano Veloso, devido à adesão dos mesmos a indústria financeira. Defendia a rejeição da lógica do dinheiro em nome da arte e da vida,

[19] Novos Baianos: Novos Baianos Futebol Clube, 1973; Novos Baianos, 1974; Vamos Para o Mundo, 1974; Caia Na Estrada e Perigas Ver, 1976; Praga Do Baiano, 1977. Rita Lee: Hoje é o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida, 1972; Atrás do Porto Tem Uma Cidade, 1974; Fruto Proibido, 1975; Entradas e Bandeiras, 1976. Raul Seixas: Os 24 Maiores Sucessos da Era do Rock, 1973; Krig-ha, Bandolo!, 1973; Gita, 1974; Novo Aeon, 1975; Há 10 Mil Anos Atrás, 1976. Secos e Molhados: Secos & Molhados, 1973; Secos & Molhados II, 1974; Secos & Molhados III, 1978.

[20] Sobre a relação ambivalente entre Belchior e outros compositores, com destaque para Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, ver: CARLOS, Josely Teixeira. Fosse um Chico, Um Gil, Um Caetano. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, USP, 2014.

acenando para o experimentalismo e as propostas existencialistas como alternativas para a indústria cultural (RIDENTI, 2014, pp. 266-267).

A *Revista Pop*, importante periódico sobre música da época, lançou duas notas sobre o lançamento do disco, em julho de 1976 e junho de 1977:

> O som de Belchior é uma das coisas mais fortes e importantes que têm acontecido na música brasileira, nos últimos anos. Compositor da chamada "nova geração de briga da MPB", Belchior começa a despontar como o nome mais popular desse movimento. Suas letras, diretas e lancinantes, não deixam tempo para o ouvinte sequer tomar fôlego, tal a riqueza de imagens e emoções. *Alucinação* é o seu segundo LP (*Alucinação*, Revista Pop, julho. 1976).

> No ano passado, o segundo LP deste cearense (*Alucinação – Phonogram*) foi direto da fábrica paras paradas de sucesso. E ele foi recebido pelo público e parte da crítica como uma espécie de redentor poético de sua geração musical pós-tropicalista. Seus poemas longos, urbanos e relativamente críticos serviam de tema para acaloradas discussões, de bandeira para rebeldia juvenil. Mas poucos perdoavam a voz arranhada, gutural, desse menestrel moderno. (*Belchior (WEA)*, Revista Pop, junho. 1977).

Além de uma reportagem de duas páginas realizadas por Eduardo Athayde, também em junho de 1976:

> A cara larga de vaqueiro. A fome insaciável pelo novo. A rebeldia. A provocação. O indiscutível talento. Tudo isso somado, resulta em Belchior, nascimento Antônio Carlos Gomes Belchior Fontinelle Fernandes, cearense de 29 anos. Ele afirma apenas que é "um rapaz latino americano". E eu digo que isso quer significar três coisas: não cede, não concede, se impõe. O seu novo LP, intitulado "Alucinação", vai fazer a cabeça de todos os que estiverem atentos a música e principalmente à letra. É o LP do ano, não tenho a menor dúvida. Quem não se tocar, dançou. Reparem no repertório selecionado, todo de lavra sua: *Apenas Um Rapaz Latino-Americano, Velha Roupa Colorida, Como Nossos Pais, Sujeito de Sorte, Como o Diabo Gosta, Alucinação, Não Leve Flores, A Palo Seco, Fotografia 3x4, Antes do Fim.* Vou pecar pela repetição, mas acho que o trabalho de Belchior se resume no verso: quero que o meu canto torto feito faca, corte a carne de vocês. O torto, no caso, talvez se reflita na simplicidade do fraseado musical. Mas o afiado da faca pinta em cada um dos versos que faz, ele que é um letrista da pesada. (ATHAYDE, Eduardo. *Belchior: o que me interessa é amar e mudar*. Revista Pop, junho. 1976.)

Os aspectos destacados pelos jornalistas, "letras diretas e lancinantes", "poemas longos, urbanos e relativamente críticos", "a fome insaciável pelo novo" vão ao encontro do que Ridenti chama de "culto pelo *novo*", nos fins dos anos 1970. Caracterizava-se numa ideologia dos novos movimentos sociais, ligados à modernização da sociedade brasileira, em oposição à repressão da ditadura. Enquanto nos anos 1960, o *novo* (Cinema Novo, Bossa Nova, Tropicália etc.)

estava relacionado à recuperação e superação de aspectos do passado para afirmação de novas ideias de povo e nação, nos anos 1970 relaciona-se a construção e consolidação de uma cultura urbana, de esperança no futuro e ruptura com o passado. No campo político, o surgimento do PT, em 1979, é um exemplo desse sentimento que vigorava nos meios musicais, intelectuais e políticos, pois procurava romper com a tradição nacional popular e consolidar-se como uma organização que se convergia ao novo sindicalismo, as comunidades eclesiais de base e aos remanescentes de partidos e movimentos de esquerda, todos estes, extremamente atuantes nos bairros pobres das grandes cidades. A classe média, insatisfeita com o atual momento vivido, também tinha sua parcela de adeptos às propostas do PT (RIDENTI, 2000, p. 356).

No que diz respeito às sonoridades, não há menção nas entrevistas. O ponto de convergência de ambas está na maneira de Belchior comunicar-se com o público, da forma direta que suas canções são construídas e as temáticas nelas contidas, representando o que estava em alta no seu contexto. Belchior apresentava-se como um revolucionário, imigrante nordestino que propunha a superação da tradição em nome da construção de novas perspectivas. Mas essa superação não se dava através da luta armada ou da revolução – discurso muito em voga na época da ditadura –, mas sim através do amor e o poder transformador desse sentimento. Dialogava mais com os movimentos da contracultura nos Estados Unidos, como o movimento hippie, do que com a revolução das massas e a esquerda revolucionária. Em tempos de repressão, esse discurso acenou de maneira otimista, como uma nova possibilidade que se anunciava.

Aloysio Reis utiliza esses fatores em janeiro de 1977 para justificar a expectativa de um segundo trabalho ao publicar no *Jornal de Música* que *Alucinação*

> foi o disco brasileiro mais badalado de 1976 e tinha que ser. Afinal, já estávamos desacostumados a ver alguém chegar falando abertamente, discursivamente, sem rodeios retóricos e sem muitas imagens simbólicas. Belchior atraiu para si o sucesso e a fúria de muitos críticos. Ficou no ar a expectativa do segundo trabalho de um compositor que não pode mais dizer que é apenas um rapaz latino-americano (REIS, Aloysio. ***Belchior "Alucinação".*** Jornal de Música, janeiro. 1977).

A repercussão do disco foi uma novidade também para o próprio compositor e a certeza de que suas escolhas haviam dado certo. Em reportagem, também ao *Jornal de Música*, em agosto de 1977, Belchior afirma que

> o show do Rio foi surpreendente para mim, primeiro porque eu nunca tinha cantado em temporada. Em seis anos de carreira foi a primeira vez que eu pude cantar para um público maior e durante uma semana. Eu tinha cantado esporadicamente na televisão ou em show de algum amigo. Foi surpreendente para mim por várias coisas, primeiro pela quantidade de público e também pela diversidade, veio gente de Bangu, de Marechal Hermes, do Méier e havia gente de todas as idades interessadas em ouvir a minha música. Meu show foi visto também por Odair José, Jerry Adriani, Wanderleia, Caetano e muitas outras pessoas. Mas o que eu achei fundamental foi o fato de que as idéias todas ainda têm muito charme, tem muito carisma para atrair pessoas. Porque fundamentalmente a minha música trata com coisas de pensamento, não só coisas de sentimento, e eu sabia que essas coisas tinham possibilidades de atrair pessoas. Eu vi o interesse do público pelo conteúdo nesse tipo de canção que eu estou fazendo. Eu acho muito importante que as ideias façam sucesso. (WOLFENSON, Silva. *Ao sucesso, com Belchior*. Jornal de Música, agosto. 1977).

O interesse do público com as ideias contidas nas canções, ou seja, a receptividade positiva com as músicas que articulam em sua construção uma operação intelectual ligada ao pensamento e a reflexão, é o ponto de maior satisfação de Belchior, como observado em sua fala. A própria crítica, nas reportagens citadas anteriormente, já reforçava essa característica em seu trabalho como uma das mais determinantes em sua produção. As escolhas de Belchior vão ao encontro de valorização da canção enquanto discurso e na maneira direta de falar com o público. Sem negar suas origens, Belchior havia escolhido romper com o estigma de músico nordestino e folclórico ao fazer escolhas por instrumentos elétricos e uma sonoridade com influências do rock e do blues e, também, ao lançar-se como cantor popular que está ao lado do povo, como presente em sua fala na mesma entrevista:

> esse problema entre regionalismo e universalismo foi um problema que o tropicalismo resolveu suficientemente, voltar a esse problema seria voltar a história, voltar nostalgicamente aos idos do tropicalismo. Eu acho que essa etapa já foi vencida e eu também tenho uma indiferença muito saudável em relação com essas ditas raízes, porque eu me preocupo com as minhas raízes humanas. Essas são as que me interessam e essas são infinitamente mais importantes do que as folclóricas, regionais, tipicamente culturais. Eu não preciso afetar nenhuma nordestinidade, nenhuma brasilidade, nenhuma cearencidade porque isso já é natural em mim. A minha preocupação é justamente ver e pegar os elementos todos que estão aí à disposição dos criadores, dos artistas e trabalhar com isso. O meu interesse é

> aproveitar o material presente, o material imediato é uma coisa muito tranquila para mim. Os críticos é que têm esse tipo de problema. Se você observar atentamente você vai ver que a minha música tem todas as minhas raízes humanas e superficialmente as minhas raízes culturais, folclóricas, regionais, nordestinas. Eu não quero envernizar o folclore, eu não quero fazer o que o povo faz muito melhor do que eu e principalmente porque eu defino em outro nível música popular como aquela que está do lado do povo. Não somente aquela que vem das camadas mais baixas da população ou das camadas marginais. Eu defino música popular de uma forma ideológica é aquela que está ao lado do povo. É aquela que fala das esperanças, das utopias, das vicissitudes, dos ideais, dos trabalhos, dos sonhos, das conquistas do povo, então essa é uma música popular. Então eu trabalho encima disso. Povo é uma coisa muito grande. (WOLFENSON, Silva. *Ao sucesso, com Belchior*. Jornal da Música, agosto. 1977).

Nesse trecho, cabe atenção redobrada em dois aspectos. O primeiro em relação à sua definição de música popular, como a que fala das utopias, das vicissitudes, dos ideais, dos trabalhos e dos sonhos. Belchior, ao afirmar e assumir essa posição, coloca-se como um dos porta-vozes de sua geração, fato que pode ser certificado através da repercussão do disco. Colocar-se ao lado do povo também é uma forma de reafirmar a sua própria identidade construída em torno do "rapaz latino americano, sem dinheiro no banco e vindo do interior" ao lançar críticas ferrenhas, principalmente, aos envolvidos no tropicalismo, por renderem-se à indústria financeira em troca do envolvimento com a arte e com a vida.

Alucinação, 1976. Phonogram.

O outro aspecto está ligado às influências nordestinas presentes nesta obra, que a partir da análise das canções - que compreende letra, música e interpretação, além da capa do disco - ocorrem não em vias de oposição entre o regional, o nacional e o cosmopolita, mas em via de integração.

Medeiros, ao escrever sobre o disco, afirma que

> a foto do êxtase glauberiano da capa de *Alucinação*, o artista num flash ensanguentado, olhos fechados, foi um insight do fotógrafo Januário Garcia. Convidado pela Phonogram para acompanhar a gravação do disco para "sentir o clima", Januário conta que "pirou" quando começou a ouvir as canções. Via nas músicas uma colagem de imagens e tentou acompanhar essa intuição. De toda a sessão de fotos com Belchior, ele considerou aquela a imagem mais delirante, e não teve dúvidas. O diretor de arte, Aldo Luiz, assim como Belchior, também não hesitou em escolher a foto de Januário. Nilo de Paula, que fez o layout e a arte-final, montou a foto com o título em vermelho, sangrando. Na contracapa, Januário fotografou um desenho de Belchior em Papel e hidrocor que tinha visto numa mesa de estúdio (linhas e círculos que sugerem uma placa transistorizada). Conversando com Belchior, descobriram, fotógrafo e cantor, que eram do mesmo signo, escorpião, e assim surgiu o símbolo que fica no alto, à esquerda, aplicado sobre o título (MEDEIROS, 2017, p. 83).

A partir de uma análise dos signos dentro de um contexto histórico e cultural presentes da iconografia do LP, a argumentação de Medeiros em torno de um insight e da intuição do fotógrafo, do compositor, do diretor de arte e do responsável pelo layout e a arte final pode ser relativizada. Em sua capa, o disco traz o semblante do compositor em aparente estado de transe, com o nome do álbum e o seu grafados em vermelho sobre fundo azul. A forma como o compositor é representado, "desnorteado", "desapontado", "apaixonado" e "violento", segundo a letra de *Fotografia 3x4*, reflete a própria condição do período vivido no Brasil sob o governo ditatorial e, também, alinha-se com as propostas de liberalização e psicodelia presente nos movimentos contraculturais. O transe em que o compositor se encontra realiza uma dupla interpretação, a experiência da realidade e, ao mesmo tempo, a tentativa de fuga dessa mesma condição.

As cores são muito presentes no trabalho de Cícero Dias[21], por exemplo, ligado à construção de uma estética do Nordeste através de suas pinturas, relacionando essas matizes ao folclore e ao gosto popular da região (ALBUQUERQUE, 2011, p. 168). A fotografia em alto contraste e as cores vivas demonstram as aproximações com a pop arte realizada por Andy Warhol, símbolo maior dessa manifestação artística com suas críticas irônicas a sociedade de consumo. Ao mesmo tempo em que se criticava a sociedade de então, inseria-se dentro da lógica da mesma. Através da reprodução massificada transformava ícones, sejam eles reais ou fictícios ligados à música, a arte e/ou

[21] Cícero dos Santos Dias (1907-2003) foi um pintor, gravador, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor pernambucano.

ao cinema, dentre outros, em celebridades. A forma mais comum de realizar a pop arte é a serigrafia, a mesma técnica utilizada para estampar camisetas. Por ser um processo de amplo acesso, aproximava a vida da arte.

Essas características presentes na pop arte, o questionamento da sociedade, a proposta de transformação de ícones em celebridades e a aproximação da vida com arte, encontram paralelo com as próprias propostas do autor em seu trabalho. A crítica realizada aos músicos tropicalistas, a maneira direta e lancinante em dialogar com o público e o próprio conceito expresso pelo o compositor de música popular, como aquele que está ao lado do povo, são indícios que corroboram para essa argumentação.

Belchior, em *Apenas Um Rapaz Latino Americano*, *Fotografia 3x4* e *A Palo Seco* ressalta, logo nos primeiros versos das canções, a origem humilde, a narrativa do deslocamento, seja o de periferia/centro ou norte/sul, e a diferença entre expectativa e realidade existentes no país:

> Eu sou apenas um rapaz / Latino-americano / Sem dinheiro no banco / Sem Parentes importantes / E vindo do interior / Mas trago na cabeça uma canção do rádio / Em que um antigo / Compositor baiano / Me dizia / Tudo é divino / Tudo é maravilhoso (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Apenas um rapaz latino-americano*).

> Eu me lembro muito bem do dia que cheguei / Jovem que desce do Norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de andar légua tirana / De lágrimas nos olhos de ler o Pessoa / E de ver o verde da cana / Em cada esquina que passava / Um guarda me parava / Pedia os meus documentos e depois sorria / Analisando o 3x4 da fotografia / E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Fotografia 3x4*).

> Se você vier me perguntar por onde andei / No tempo em que você sonhava / De olhos abertos, lhe direi / Amigo, eu me desesperava / Sei que assim falando pensas / Que esse desespero é moda em 76 / Mas ando mesmo descontente / Desesperadamente, eu grito em português / Mas ando mesmo descontente / Desesperadamente, eu grito em português (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *A palo seco*).

Durante o ano de 1976 o Brasil havia acabado de sair de um dos períodos de maior prosperidade econômica durante a ditadura civil-militar instaurada no país, o de 1969 a 1973, durante o governo do general Médici. Conhecido, também, como o “milagre econômico brasileiro”, esse ínterim foi caracterizado por um crescimento significativo do PIB, melhorias na infraestrutura do país, aumento do nível de emprego e desenvolvimento industrial. Porém, além desse crescimento econômico não ter ampliado a distribuição de renda, pelo contrário,

ele acentuou ainda mais a desigualdade social do país. Houve um considerável aumento da inflação e da dívida externa, alavancados pelos empréstimos realizados no exterior. Em 1974, a crise mundial do petróleo foi responsável por sacramentar o fim do “milagre econômico brasileiro”, com o aumento do preço dos produtos derivados do petróleo, o aumento da inflação e o enfraquecimento do consumo interno e da produção industrial.

Outra característica do período foi a transformação do Brasil em uma sociedade predominantemente urbana. Houve um grande crescimento das cidades e a redução da população rural. O processo de migração interna, sobre fronteiras estaduais e regionais, foi intensificado pelas oportunidades que surgiam nos centros urbanos e pela mecanização da agricultura (LUNA; KLEIN, 2014, pp. 70-71).

A dinâmica social no Brasil apontava para a possibilidade de melhores condições de vida na cidade – a expectativa – com o duro cotidiano encontrado por esses migrantes nos variados centros urbanos – a realidade. Por isso a constatação, através dos versos que falam “eu sou apenas um rapaz latino americano, sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior” com o deslocamento motivado na fala de “um antigo compositor baiano, me dizia, tudo é divino, tudo é maravilhoso”. Ou então, na situação de recém-chegado a algum grande centro urbano e ser deparado com a seguinte situação: “em cada esquina que passava um guarda me parava, pedia os meus documentos e depois sorria examinando o três por quatro da fotografia e estranhando o nome do local de onde eu vinha”. Em ambas as situações apontava para o “desespero como moda em 76”.

A expectativa gerada pelo “milagre” não se consolidou de maneira sustentável e efetiva frente à realidade instável que voltava à tona no país. Além de trazer o relato dessa dura realidade, Belchior estabelecia um diálogo de maneira direta com o ouvinte de suas canções através do cotidiano que afligia a maioria dos brasileiros, procurando ser um porta voz de sua geração. Anunciava o canto torto, feito faca, carregado de denúncias que há muito haviam sido silenciadas ou eram realizadas através de metáforas, paráfrases e analogias:

> Não me peça que eu lhe faça / Uma canção como se deve / Correta, branca, suave / Muito limpa, muito leve / Sons, palavras, são navalhas

> / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém / Mas não se preocupe meu amigo / Com os horrores que eu lhe digo / Isso é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer / Ao vivo é muito pior (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Apenas um rapaz latino-americano*).

> A minha história é talvez / É talvez igual a tua, jovem que desceu do Norte / Que no Sul viveu na rua / E ficou desnorteado, como é comum no seu tempo / E que ficou desapontado, como é comum no seu tempo / E que ficou apaixonado e violento como eu como você (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Fotografia 3x4*).

> Sei que assim falando pensas / Que esse desespero é moda em 76 / E eu quero é que esse canto torto / Feito faca, corte a carne de vocês / E eu quero é que esse canto torto / Feito faca, corte a carne de vocês (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *À palo seco*).

Na tentativa de articular ao longo da análise os elementos técnico-estéticos e verbais (NAPOLITANO, 2016, pp.78-79) e realizar o entrecruzamento entre as diversas tipografias documentais (ARCANJO, 2012, p.13), é necessária uma análise mais aprofundada da linguagem musical, para um melhor entendimento das propostas do compositor. Apesar de Belchior defender em entrevistas e posicionamentos na mídia a sua vocação como letrista em detrimento das suas escolhas musicais, voltadas para as sonoridades, não devemos cair na armadilha de achar que as preferências sonoras estavam em um segundo plano de preocupação, pois a experiência da canção se concretiza a partir da interação entre verso, música e interpretação. É esse produto formatado que chega ao mercado e apresenta uma recepção positiva ou negativa.

Devemos nos atentar também à relação entre história, música e sociedade nas palavras de Hermeto - indispensáveis para análise que se desenvolve nesse trabalho.

Segundo a autora,

> analisar historicamente a canção popular brasileira é pensar nela como uma produção cultural, conformada e limitada pelas suas condições de produção, circulação, recepção pelos mais diferentes públicos e pelos muitos usos sociais que dela se pode fazer (HERMETO, 2012, p. 41).

Em *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*, vê-se a influência do repente através da sensação dos versos cantados não respeitarem uma certa estrutura musical, gerando a impressão de que existem mais sílabas do que as permitidas por cada verso. Tal característica estende-se por toda a canção. O coral lírico,

influência da música religiosa em sua formação, se faz presente do início ao fim a canção. A bateria e o contrabaixo ganham destaque por todo o andamento para deixar livre o repente e a guitarra em alguns arranjos. Esses instrumentos citados são, normalmente, identificados com o blues, o jazz, o rock e o pop, se apresentando como contrapontos às outras influências.

Já em *Fotografia 3x4*, através de uma levada lenta e compassada, sustentada pela bateria, contrabaixo e metais, a canção parece reconstruir a própria trajetória expressa no canto do artista, através da alternância entre dois acordes que se estendem de início ao fim da música, mostrando variações apenas no final de algumas estrofes e no refrão. É uma canção de quatro acordes que ganha ares de sofisticação através dos arranjos da guitarra que acompanham a entonação da voz do cantor. A alternância dos acordes, de maneira cíclica do início ao fim da canção, aponta para o próprio cotidiano e o passar dos dias, um após o outro, e as distintas situações enfrentadas pelo compositor em sua narrativa musical. A canção, como observado na letra, trata da partida, chegada e estabilização do narrador vindo do interior para a cidade grande.

A Palo Seco, por sua vez, apresenta uma introdução executada com o órgão ocupando lugar de destaque. Após a introdução, o violão conquista seu espaço durante todo o restante da canção como principal instrumento. Também é caracterizada por uma levada lenta e compassada que se integra aos próprios versos cantados. Ao fundo, escuta-se por todo o decorrer da canção, os arranjos realizados ao piano, assim como o acompanhamento da bateria e contrabaixo, mas em um segundo plano sonoro, ganhando espaço em alguns momentos de transição entre estrofe, ponte e refrão. Principalmente através dos versos “eu grito em português”, vê-se a necessidade, inclusive, da utilização de elementos e instrumentos nativos como recursos de expressão (MEDEIROS, 2017, 92). A busca por esses elementos nativos contrasta o diálogo com as influências dos movimentos contraculturais. Ao mesmo tempo que o compositor reafirma a necessidade do “grito em português” ele apropria-se de elementos comuns à uma cultura internacional para significá-la a partir da sua própria experiência.

Para seguirmos adiante, é necessário conceituar o fenômeno da contracultura ocorrido nos anos 1960, devido às referências presentes nas

canções. Inicialmente, nos Estados Unidos e, paralelamente, adotado em outros lugares do mundo, até mesmo em países do bloco socialista.

Segundo Feijó, a

> contracultura foi o nome que recebeu a rebelião de jovens na segunda metade da década de 60 do século XX, principalmente jovens universitários norte-americanos de classe média que se recusavam a cumprir serviço militar em função da Guerra do Vietnã. Buscando uma vida alternativa, também criavam uma nova música e negavam uma sociedade de alta tecnologia e sociedade de consumo correspondente (FEIJÓ, 2009, p. 4).

Esses jovens, que na década de 1960 foram caracterizados pela juventude e rebeldia, fazem parte da geração *baby-boomer*, que, ainda segundo Feijó, foi a

> geração dos que nasceram e se formaram no contexto da Guerra Fria, da aventura espacial, da revolução científico e tecnológica, da emergência do rock, da revolução sexual, da luta pelos direitos civis, e que puderam testemunhar, ou até participar ativamente, de transformações importantíssimas, que até hoje assustam conservadores de vários tons e ideologia (Id. Ibidem, pp. 1-2).

A emergência dos jovens está relacionada com as transformações decorrentes do pós-guerra. Os EUA assumiam o lugar de grande potência frente às demais nações, devido ao seu desenvolvimento econômico sem precedentes, a Europa estava em vias de reconstrução e o subdesenvolvimento era motivo de enfrentamento na América Latina. No Brasil, durante o governo de Juscelino Kubitscheck (1956-1961), havia o Plano de Metas, que permitiu a instalação e desenvolvimento da indústria automobilística e a construção de Brasília (Id. Ibidem, p. 4).

Apesar de toda crítica presente no movimento de contracultura aos valores vigentes, Feijó afirma que

> não significava um movimento anti-intelectual, a favor da ignorância, mas contra a cultura dominante, a favor de uma nova cultura, em todos os níveis, uma cultura alternativa. No plano estético, o importante papel desempenhado pela música, através da enorme inventividade e talento de várias bandas, cantores e guitarristas que se revelavam através do rock (Id. Ibidem, p. 5).

No Brasil, a influência da contracultura alinhou-se ao posicionamento crítico, subversivo e de questionamento ao regime, adotado por certos artistas diante da ditadura civil-militar em vigor no país. Identificada com movimentos

estudantis da década de 1960, com um cunho político de luta e rebeldia, alguns destes, ligados à estética do novo ritmo em voga, o *rock and roll,* reivindicavam a liberdade frente as "rédeas" do mundo adulto. Outros, porém, voltavam-se para a cultura popular do Brasil para pensá-la de maneira crítica, interligando-a ao que era produzido fora do país (GUIMARÃES, 2012, pp. 8-9).

Como símbolos desses dois posicionamentos, podemos citar a Jovem Guarda, "que expressou física e simbolicamente a geração *rock and roll* no Brasil da década de 1960" (Id. Ibidem, p. 8) e a Tropicália, com a proposta estética e revolucionária à música brasileira. Outras manifestações, como o Cinema Novo de Glauber Rocha, as pinturas de Hélio Oiticica e a imprensa alternativa veiculada pelo Pasquim, podem ser entendidos como representantes da contracultura no país (Id. Ibidem, p. 11).

Quanto à relação de Belchior com a tropicália, já foi discorrido sobre a ambivalência entre o compositor e os integrantes desse movimento, tanto em suas músicas quanto em sua fala. No que diz respeito à Jovem Guarda e ao Cinema Novo, pode-se afirmar que Belchior não estava inserido nessas manifestações, porém não eram desconhecidas do compositor[22].

Em *Velha Roupa Colorida*, Belchior fala sobre a dialética do tempo e da mudança social, que ao mesmo tempo que recicla o "velho" em "novo", também transforma o "velho" em "velho". Apesar da ressalva, alinha-se com o pensamento revolucionário que, diferentemente do conversador que olha para o passado com ares nostálgicos e apresenta o futuro como decadência, acredita no tempo presente, no sujeito como agente da própria história e capaz de construir um futuro diferente e melhor.

> Você nem sente nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo / Que uma nova mudança em breve vai acontecer / E o que há algum tempo era jovem novo / Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Velha Roupa Colorida*).

Belchior segue adiante por meio dos investimentos interdiscursivos com outras produções, símbolos da contracultura, como a canção *She's Leaving*

[22] Novamente, como dica de leitura para um melhor entendimento no campo discurso entre Belchior e as variadas manifestações artísticas pelos quais o compositor conviveu, ver: CARLOS, Josely Teixeira. Fosse um Chico, Um Gil, Um Caetano. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, USP, 2014.

Home, dos Beatles, e *Like a Rolling Stone*, de Bob Dylan, e com a citação de símbolos que caracterizaram essa geração: liberdade juvenil, caracterizada pela velocidade do automóvel, dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que são representações do movimento hippie. *Shes Leaving Home* narra a história de uma moça que deixou um bilhete de despedida aos pais, após sair de maneira sorrateira de casa às cinco da manhã em busca de liberdade. *Like a Rolling Stone* discorre sobre uma geração que passava por mudanças que acabariam direcionando para uma confusão de movimentos populares, sintetizada na narrativa da protagonista que se vê perdida diante de tantas transformações. Ao citar as canções acompanhadas da expressão "nunca mais", Belchior aponta para descrença dos modelos utópicos de pensamento desencadeados pela contracultura, mas ao mesmo tempo constrói uma outra utopia - a do rompimento com o passado, até certo ponto insustentável, pois o mesmo sempre é ressignificado a partir das questões do tempo presente. O próprio autor, ao citar as canções, realiza essa operação.

Belchior também aponta para a necessidade de seguir adiante, já que o "passado é uma roupa que não nos serve mais". Tal postura, pode ser interpretada também pela necessidade de novas referências, principalmente no cenário da música de então, para seguir adiante.

> Nunca mais meu pai falou: She's leaving home / E meteu o pé na estrada, like a rolling stone / Nunca mais eu convidei minha menina / Para correr em meu carro (loucura, chiclete e som) / Nunca mais você saiu a rua em grupo reunido / O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quê de um cartaz / No presente a mente, o corpo é diferente / E o passado é uma roupa que não nos serve mais / No presente a mente, o corpo é diferente / E o passado é uma roupa que não nos serve mais (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Velha Roupa Colorida*).

Nos próximos versos, Belchior cita Edgar Allan Poe, representante do romantismo literário norte americano, no século XIX. Poe, através do poema *O Corvo*, representação máxima da poesia do autor, utiliza a figura do animal como mensageiro da perda irreparável e da inevitabilidade da morte. Belchior o relaciona com *Blackbird*, canção dos Beatles e o *Assum Preto*, de Luiz Gonzaga, para ressaltar que o passado nunca mais.

Percebe-se, então, uma proposta de superação a tudo que é passado, tanto às suas raízes nordestinas, sintetizadas na figura de Luiz Gonzaga, como,

também, num dos maiores símbolos culturais do mundo, os Beatles. No final, Belchior ainda afirma a necessidade de rejuvenescer, ou seja, restituir à juventude, mas não com o passado ou com os movimentos que já aconteceram e tiveram a sua contribuição, mas sim em direção ao futuro, a partir de novos paradigmas.

> Como Poe, poeta louco americano / Eu pergunto ao passarinho: Black bird, assum-preto, o que se faz? / Haven never haven never haven never haven never haven / Assum-preto, pássaro preto, black bird, me responde, tudo já ficou atrás / Haven never haven never haven never haven never haven / Black bird, pássaro preto, pássaro preto, me responde / O passado nunca mais / Você não sente nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo / Que uma nova mudança em breve vai acontecer / O que há algum tempo era jovem novo / Hoje é antigo / E precisamos todos rejuvenescer / E precisamos todos rejuvenescer / E precisamos todos rejuvenescer (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Velha Roupa Colorida*).

Ao relacionar o posicionamento do artista nessa canção, torna-se latente que o seu sentido encontra capilaridade a partir do contexto da contracultura. Faz-se necessário, neste momento, resgatar a seguinte fala do compositor:

> [...] Marcos Vinícius, Walter Franco, Carlinhos Vergueiro, o Pessoal do Ceará, muita gente, muita gente, Fagner, o Luiz Melodia, o Raul Seixas, o.... todos. Todos os novos são muito bons. Eu tô muito interessado no trabalho desse pessoal, não tô interessado no trabalho do passado. O resto pra mim é passado e eu não tô interessado no passado. O resto é material de discussão, o resto é tradição. Então eu tô interessado numa linguagem nova, dentro da música popular brasileira, novas palavras, novos signos, novos símbolos, quer dizer, a música popular brasileira precisa se desprovincializar. E precisa perder o medo dos ídolos. Nós não tamo interessado em idolatrias, em mitologias. Todos os mitos são iguais aos sabonetes, iguais aos pacotes de açúcar, iguais aos pacotes de macarrão e as frutas dos supermercados. Pra quê esconder esse papo? Pra quê ficar cultuando esse pessoal? É muito mais interessante uma perspectiva de trabalho, uma perspectiva de uma abertura mais nova. O Brasil é grande e o trem tá dividindo o Brasil como meridiano. Tudo é norte, tudo é sul, tudo é leste, tudo é oeste. Tudo é sol e tudo é lua. Todo tempo é tempo, todo tempo é contratempo (BELCHIOR, Antônio Carlos. MPB Especial, TV Cultura, 02 de outubro, 1976, 46’34’’-51’56’’).

Belchior apropria-se do sentido questionador de uma cultura hegemônica para argumentar sobre o próprio cenário musical nacional e internacional em busca da construção de uma nova cultura musical. Dessa vez, descentralizada, com uma nova maneira de falar com o ouvinte e articular as tensões do contexto e críticas a ordem vigente.

Em *Alucinação e Como Nossos Pais*, Belchior também trata desse mesmo panorama apresentado: a superação de referenciais passados e a construção

de novos paradigmas. Essa postura faz parte do cenário pós-tropicalista de sua produção, no qual via a contracultura e o movimento tropicália como encerrados, mas ainda assim repercutindo em forma de sonhos, expectativas e influenciando toda uma produção posterior. Porém, sempre com incredulidade quanto a repercussão e influência desses movimentos, alertando para os problemas reais, cotidianos.

> Eu não estou interessado / Em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia / Nem no algo mais / Nem em tinta pro meu rosto / Ou oba oba, ou melodia / Para acompanhar bocejos / Sonhos matinais / Eu não estou interessado / Em nenhuma teoria / Nem nessas coisas do oriente / Romances astrais / A minha alucinação / É suportar o dia-a-dia / E meu delírio / É a experiência / Com coisas reais (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Alucinação*).

> Não quero lhe falar / Meu grande amor / Das coisas que aprendi / Nos discos / Quero lhe contar como eu vivi / E tudo que aconteceu comigo / Viver é melhor que sonhar / Eu sei que o amor é uma coisa boa / Mas também sei / Que qualquer canto / É menor do que a vida / De qualquer pessoa (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Como Nossos Pais*).

A contracultura, apensar de questionar uma cultura hegemônica vigente, foi incorporada também pela dinâmica do mercado. Artistas, símbolos e a moda foram exploradas comercialmente pela indústria cultural. As lutas sociais avançaram no campo da liberdade e dos direitos civis, mas muita coisa ainda estava indiferente frente às essas transformações, ou melhor, à expectativa gerada por essas transformações. Nessas duas canções, a crítica à incorporação do mercado e a amplitude das conquistas são ressaltadas nos seguintes versos:

> Um preto, um pobre / Uma estudante / Uma mulher sozinha / Blues jeans e motocicletas / Pessoas cinzas normais / Garotas dentro da noite / Revolver: cheira cachorro / Os humilhados do parque / Com os seus jornais / Carneiros, mesa, trabalho / Meu corpo que cai do oitavo andar / E a solidão das pessoas / Nessas capitais / A violência da noite / O movimento do tráfego / Um rapaz delicado e alegre / Que canta e requebra / É demais! / Cravos, espinhas no rosto / Rock, hot dog / Play it cool, baby / Doze jovens coloridos / Dois policiais / Cumprindo o seu duro dever / E defendendo o seu amor / E nossa vida / Cumprindo o seu duro dever / E defendendo o seu amor / E nossa vida (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Alucinação*).

> Já faz tempo / Eu vi você na rua / Cabelo ao vento / Gente jovem reunida / Na parede da memória / Esta lembrança / É o quadro que dó mais / Minha dor é perceber / Que apesar de termos / Feito tudo, tudo, tudo / O que fizemos / Ainda somos os mesmos / E vivemos / Ainda somos os mesmos / E vivemos / Como os nossos pais / Nossos ídolos / Ainda são os mesmos / E as aparências, as aparências / Não enganam, não / Você diz que depois deles / Não apareceu mais ninguém / Você pode até dizer / Que eu estou por fora / Ou então / Que

> eu estou enganado / Mas é você / Que ama o passado / E que não vê / É você / Que ama o passado / E que não vê / Que o novo sempre vem / E hoje eu sei, eu sei / Que quem me deu a ideia / De uma nova consciência / E juventude / Está em casa / Guardada por Deus / Contando seus metais (BELCHIOR, Antônio Carlos, 1976, *Como Nossos Pais*).

No ano de 1976, num Brasil ainda fortemente marcado pela repressão da ditadura e a expectativa de redemocratização, que não tão cedo se concretizaria, Belchior traça esse panorama que alterna entre o sonho de transformação motivado pelos movimentos da contracultura e seus derivados, com a realidade pouco alterada no plano social. Segundo o compositor, somente a ação direta e ordinária nas questões sociais conseguiria alterar tal vazio entre sonho/expectativa e realidade vivida.

A análise das questões musicais, assim como nas três canções já apresentadas, faz-se necessário para entender a operacionalização entre letra e melodia. Belchior, utiliza-se da linguagem musical de vários gêneros para construir suas canções.

Em *Velha Roupa Colorida*, logo em seu início, percebe-se a presença de sintetizadores inspirados no rock psicodélico dos Beatles e Pink Floyd, com o objetivo de construir um clímax para o que estava por vir, que é encerrado abruptamente com a entrada da voz de Belchior ao cantar os primeiros versos. A partir daí nota-se apenas a voz, o violão, alguns instrumentos de percussão e arranjos de teclado ao fundo. Ao fim de cada estrofe realiza-se uma pausa, interrompida com o retorno dos sintetizadores e uma virada de bateria, que logo cessa quando o compositor torna a cantar. A música segue essa estrutura até o seu fim.

Alucinação, por sua vez é executada a partir do acompanhamento do violão à voz, com presença discreta do contrabaixo, teclado e bateria em seu início. Após a execução da primeira estrofe, o protagonismo do violão divide-se com os outros instrumentos. É uma canção cujo compromisso, evidentemente, está no que é cantado e não no que é executado musicalmente, diferentemente dos experimentalismos musicais tropicalistas e do rock dos anos 1960. Assim como em *A Palo Seco*, que demanda pela utilização da língua portuguesa e instrumentos nativos como forma de expressão, a opção de destaque ao violão – instrumento ligado à uma cultura nacional musical – aponta para essa mesma

tentativa. Uma outra interpretação ainda é possível, a construção por parte do artista da imagem de um bardo cearense e solitário a falar de maneira distinta dos demais.

A exemplo das duas outras canções, em *Como Nossos Pais* a voz ganha destaque, com alguns arranjos de teclado e instrumentos de corda ao fundo. É uma música direta, com algumas pausas e contrapontos presente entre a mudança de estrofes. As viradas de bateria, longas e espaçadas, claramente, tanto nessa, como nas outras, fazem referência às bandas de rock dos anos 1960 e 1970 do cenário internacional, mas, aproxima-se do Folk no sentido de dar destaque à voz.

Como pôde-se observar, desde a escolha da composição gráfica da capa do disco, perpassando pelas sonoridades e as temáticas elencadas pelas canções analisadas, diferentes temporalidades são articuladas em seu trabalho. Na capa, percebe-se a presença do folclore contrastada com a arte pop, em voga nos anos de 1960 e 1970. Nas canções, destaca-se a perseverança do artista em conquistar o seu espaço questionando toda uma tradição já presente na canção brasileira e lançando novos paradigmas: a música popular como aquela que está ao lado do povo; simplificação da linguagem (tanto musical como textual); a integração entre o regional e o nacional em superação à sua dicotomia; e a ressignificação das referências passadas frente às expectativas futuras.

A ambiguidade entre discursos utópicos e atitudes foi a grande temática presente neste disco, e coerentemente, no restante de sua obra. Como diria Miguel Prado, em artigo publicado em seu blog, após o falecimento de Belchior em 2017: “foi um artista genial e coerente do início ao fim, que só queria ser um homem normal, que jamais acreditou no endeusamento de artistas” (PRADO, 2017). Ou então Caetano Veloso, sobre o alcance de suas composições: “suas canções não são das que morrem” (VELOSO, 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> [...] Até amanhã / Se o homem quiser – mesmo se chover / Volto pra viver mulher / Até amanhã / Se houver amanhã – se eu vir amanhã / Mando alguém dizer como é.
>
> Antônio Carlos Belchior, *Até amanhã*.

Essa pesquisa fundamentou-se num objetivo central: a análise da obra do cantor e compositor cearense dentro do contexto de produção da música popular brasileira, a partir da metodologia de pesquisa em história que considera tanto os parâmetros verbo-poéticos quanto musicais, buscando relacioná-los a temas da historiografia e com outras tipologias documentais.

A partir desse objetivo, o trabalho dividiu-se em três capítulos. O primeiro buscou investigar a construção do termo *Pessoal do Ceará*, para pensar o lugar de Belchior dentro do cenário da música brasileira. Observou-se que uma partilha do que é comum e avesso aos compositores nordestinos definiu as afinidades e divergências entre eles. Foi levado em consideração, também, a própria necessidade do mercado fonográfico em caracterizar os diferentes artistas, as sonoridades e temáticas expressas nas canções como pontos de união entre esses compositores, apesar de os mesmos não poderem ser pensados como um grupo homogêneo com propostas parecidas. Todos os compositores seguiram carreiras independentes.

Já o segundo capítulo, por sua vez, analisou uma entrevista que o músico concedeu ao programa MPB Especial, da TV Cultura, como forma de realizar um inventário das representações sobre o Nordeste, em diálogo com construções já consolidadas sobre a região, que estão presentes no livro de Albuquerque*, A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Demonstrou-se nesse capítulo que as representações empreendidas por Belchior não se dão em vias de oposição. Não é possível defini-lo como representante de uma cultura que se quer manter a tradição ou romper com a mesma. Belchior dialoga com a tensão resultante da tradição e da modernidade na qual o seu passado é ressignificado a partir de seu presente.

Retornando esses dois eixos que nortearam a escrita, no terceiro capítulo procurou-se demonstrar através da análise do disco *Alucinação* como essas questões repercutem em sua produção, constatando que diferentes

temporalidades se articulam em seu trabalho musical. O discurso sobre o Nordeste é articulado com várias outras questões, como o diálogo com outras tradições musicais, como os tropicalistas, o movimento contracultural, a cultura hippie e o período econômico, social e político vigente. Belchior, nesse trabalho, realiza uma dupla articulação: aproxima-se e distancia-se ao mesmo tempo do que o caracterizou no trabalho anterior, um músico nordestino.

Acredito que este estudo tenha contribuído para o campo de pesquisa de história e música, ao escolher como objeto um artista que não é muito visitado pelos meios acadêmicos da história. À guisa de conclusão, podemos destacá-lo, também, como uma oportunidade de lançar novas interpretações sobre a obra de Antônio Carlos Belchior, a partir da metodologia de pesquisa em história, ainda não identificada no levantamento bibliográfico.

Vale destacar que as possibilidades de outros estudos não se esgotam a partir desse empreendimento, pelo contrário, elas se ampliam para pensar outras possibilidades de análises, a partir de outros vieses e perspectivas históricas, como, por exemplo, a relação mais aprofundada entre Belchior e outros compositores ou, então, com o mercado fonográfico. Pode-se também pensar em outros recortes e outros trabalhos musicais, já que este estudo voltou-se para os primeiros discos. Outra possibilidade é focar mais detidamente na análise musical como forma de construção identitária do artista. Enfim, são inúmeros meios que se desvelam e que pretendo dar continuidade a partir de outras oportunidades de pesquisa no âmbito acadêmico.

REFERÊNCIAS

Discográficas

BELCHIOR, Antônio Carlos Gomes. *Alucinação.* Phonogram, 1976

_____. *Mote e Glosa*. Chantecler, 1974.

EDNARCO; ROGÉRIO, Rodger; TETY. *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*. Continental, 1973.

Jornais e Periódicos

12 anos de música, estrada e rebeldia. Revista Pop, dezembro. 1985.

Alucinação. Revista Pop, julho. 1976.

ATHAYDE, Eduardo. *O que me interessa é amar e mudar*. Revista Pop, junho. 1976.

MORAIS, Renato. *E os cearenses tornam-se moda em 76*. Folha de São Paulo, julho. 1976.

NEVES, Ezequiel. Belchior (WEA). Revista Pop, junho. 1977.

PRADO, Miguel Arcanjo. *Análise: Genial, Belchior foi artista coerente do início ao fim*. Blog do Arcanjo, 30 de abril, 2017.

REIS, Aloísio. Alucinação. Jornal de Música, janeiro. 1977.

VELOSO, Caetano. *Canções de Belchior não são das que morrem*. O Estado de São Paulo, 01 de maio. 2017.

WOLFENSON, Silva. *Ao sucesso, com Belchior*. Jornal de Música, agosto. 1977.

Programas de TV

MPB Especial, TV Cultura. 02 de outubro de 1974. Disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg em 27 de setembro de 2017.

Páginas da Internet

http://cliquemusic.uol.com.br/

http://velhidade.blogspot.com.br/

https://ims.com.br/titular-colecao/walter-silva/

http://dicionariompb.com.br/hareton-salvanini/dados-artisticos

Bibliográficas

AIRES, Mary Pimentel. Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desposto do Estado do Ceará/Multigraf, 1994. (Coleção Teses Cearenses). 162 p.

_____. Música e política no Brasil: o movimento musical no Ceará dos anos sessenta. Rev. de C. Sociais, Fortaleza, V. XXIII/XXIV, Nºs (1/2): 93-125, 1992/1993.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*; prefácio de Margareth Rago. 5. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARCANJO, Loque – *História da música: reflexões teórico-metodológicas* – Revista Modus – Ano VII / Nº 10 – Belo Horizonte – Maio 2012 – p. 9-20.

_____- *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos* – Belo Horizonte: Letramento, 2016.

BENJAMIM, Walter, 1985 – *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* - tradução Sérgio Paulo Rouanet – 3º edição – Editora Brasiliense, 1987.

BLOCH, Marc, 1886-1944 – *Apologia da História, ou, O ofício de historiador*; prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. – Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BURDASZ, Rogério (org) 2009 – *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas* – Goiânia, GO - ANPPOM, 2009.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo, 1997 – *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia* – Rio de Janeiro, RJ - Campus, 1997.

CARLOS, Joselu Teixeira de. *Análise das canções de Belchior numa abordagem da semiótica greimasiana*. In: ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS, XXIV, 2003a, São Carlos. *Livro de resumos...*São Carlos: UFSCar, 2003.

_____. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. 2014. Doutorado (Doutorado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de São Paulo, 2014.

_____. *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2007.

_____. *O movimento musical Pessoal do Ceará*. In.: ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS, XXIV, 2003b, São Carlos. Livro de Resumos... São Carlos: UFSCar, 2003.

_____. *Um nordestino na cidade grande: a cenografia das canções de Belchior*. João Pessoa / Paraíba, 2006. In.: XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos do GELNE, 2006, João Pessoa. Artigo completo em Anais do GELNE (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste) - CD. João Pessoa: UFPB, 2006. ISBN: 85-7539-286-7.

CASTRO, Wagner José Silva de. *No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)*. 2007. Mestrado (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CAVALCANTI, Berenice. STARLING, Heloísa Maria Murgel. EISENBERG, José (Org.) *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____.
D*ecantando a República, v. 2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____.
D*ecantando a República, v. 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAVALCANTI, Berenice. STARLING, Heloísa Maria Murgel. EISENBERG, José (Org.) *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CÉLIO, Albuquerque. *1973 - O ano que reinventou a MPB - A História por trás dos discos que transformaram a nossa cultura.* São Paulo: Editora Sonora, 2014.

CERTEAU, Michel de. – *A escrita da história*; tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhere. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *Microfísica do poder*; organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GEERTZ, Cliford, 1926 – *A Interpretação das Culturas* – 1º ed., 13º reimpressão – Rio de Janeiro, Rj – LTC, 2008.

GINZBURG, Carlo – *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: Mitos, emblemas e sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 143-179.

HALL, Stuart. (2014) - *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. Lamparina.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. – (Coleção Práticas Docentes , 2).

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JENKINS, Keith – *A História repensada*; tradução de Mário Vilela – 4. Ed. – São Paulo: Contexto, 2013.

KELMER, Ricardo. (Org.) *Para Belchior com amor*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.

LE GOFF, Jacques (2013) - *História e Memória*. Campinas. Editora Unicamp.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

_____ . *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*; Tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução Cesar Benjamim. – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed.: PUC-Rio, 2006

MAFFESOLI, Michel – *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*; tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. – São Paulo, Zouk, 2003.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* Vl. I – de 1902 a 1964. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. Quem foi que inventou o Brasil? Vl. II – de 1964 a 1985. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: Apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Todavia, 2017.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. *"O Duro Aço da Voz": Investimento Vocal, Cenografia e ETHOS em Canções do Pessoal do Ceará*. 2013. Tese (Doutorado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2013.

_____. *A construção identitária do Nordeste pelas topografias das canções do Pessoal do Ceará*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal di Ceará, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de, 2000 – *História e música: canção popular e conhecimento histórico* - Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, no 39, p. 203-221. 2000 – São Paulo, SP. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/28422/S0102-01882000000100009.pdf?sequence=1

MOTTA, Nelson. *101 canções que tocaram o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016

NAPOLITANO, Marcos. *História &música – história cultural da música popular* – Belo Horizonte. Autêntica, 2002.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950 / 1980)*. – 4 ed. – São Paulo: Contexto, 2018. – (Repensando a História).

NIETZSCHE, Friedrich – *Escritos sobre história*; apresentação, tradução e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença* In.: Significado das Artes Visuais. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2º ed., 1986, p. 47-65.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org). *Fontes Históricas*. 3. Ed., 2º reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

RANCIÈRE, Jacques – *A partilha do sensível*; tradução de Mônica Costa Neto - 1. ed. – São Paulo, 2005.

REIS, Daniel Aarão (Coord.). *modernização, ditadura e democracia: 1964-2010, volume 5*. – 1º ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. (História do Brasil Nação: 1808-2010; 5).

REIS, José Carlos. *A História, entre a Filosofia e a Ciência*. – 4. Ed., ver. Ampl. – Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *As identidades do Brasil, Varnhagen a FHC* – 8 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. *O conceito de tempo histórico em Ricouer, Koselleck e "Annales": uma articulação possível*. Síntese Nova Fase. V. 23. N. 73 (1996): 229-252.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: *a formação e o sentido do Brasil*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul – *História e Verdade*; Tradução de F. A. Ribeiro. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. – São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. – Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROGÉRIO, Pedro. A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará". 2011. Doutorado (Doutorado em Educação Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

_____. *Pessoal do Ceará: Formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

SARAIVA, José Américo Bezerra. *Pessoal do Ceará: A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

SEREVIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34 , 2013 (3º Edição).

SILVA, Eder David da. *Alguns (pré) textos nas canções de Belchior num Brasil ufanista*. São Paulo: GIOSTRI, 2017.

SQUEFF, Enio. WINISK, José Miguel. *Música: O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição das canções no Brasil*. São Paulo: USP, 1995.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo, Escuta, 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Coleção História e Reflexões, 14).

VENTURA, Rui Luís Correia. As letras crítico-sociais das músicas de Belchior: análise semiótica. 2003. 239 p. Dissertação (Mestrado em Linguística - área concentração Sóciossemiótica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. São Paulo: Brasiliense, 1989.